اسلوب احمد انصاری

نقشِ غالب

غالب اکیڈمی، نئی دہلی

۱۸-۱-۱۹۸۰

نقشِ غالب

اسلوبؔ احمد انصاری

غالب اکیڈمی، نئی دہلی

غالب اکیڈمی

اشاعت اوّل (فوٹو آفسٹ) اکتوبر ۱۹۷۰ء
تعداد ایک ہزار
ناشر غالب اکیڈمی، نظام الدین، نئی دہلی ۱۳
قیمت بارہ رُپے

مطبوعہ: دلّی پریس، نئی دہلی

اِنتساب

اپنے مرحوم والدین کے نام !

فہرست مضامین

کلامِ غالب کا ایک رُخ	۱۱
غالب کا فن	۳۵
غالب اور اقبال	۷۵
غالب کی فارسی غزل	۹۳
"ابرِ گہربار" کا ایک پہلو	۱۰۹
خطوطِ غالب میں "نفس" کی پرچھائیاں	۱۲۷

پیش لفظ

اس مجموعے کا سب سے پہلا مضمون اب سے تقریباً اٹھارہ برس پہلے یعنی ۵۲ء میں لکھا گیا تھا اور اُردو میں میری ادبی زندگی کا یہی سنگِ بنیاد بھی تھا۔ اس وقت سے لے کر اب تک غالب کے کلام سے شغف برابر جاری رہا۔ ۶۹ء میں ہونے والی غالب صدی تقریبات کے پیشِ نظر ذہن میں یہ خیال پیدا ہوا کہ اُردو ادب کے ایک معمولی طالب علم کی حیثیت سے میرا یہ ناگزیر فرض ہے کہ غالب کے اُردو اور فارسی سرمائے نظم و نثر کا بساط بھر بالاستیعاب مطالعہ کیا جائے۔ اس دَوران میں بالعموم ادب اور تنقید کے مسلّمات سے واقفیت میں جو کسی قدر اضافہ ہوا اس نے کلامِ غالب کی ایک نئی معنویت کو نظروں کے سامنے اُجاگر کیا۔ چنانچہ دل میں یہ خواہش اُبھری کہ غالب کے بارے میں اب تک جو کچھ سوچا اور سمجھا ہے، اسے ضبطِ تحریر میں لے آیا جائے۔ اسی عمل کا نتیجہ یہ کتاب ہے، جس میں غالب کے فکر و فن کے بعض پہلوؤں کو نمایاں کرنے کا جتن کیا گیا ہے۔ بلاشبہ غالب اور اقبال ہمارے دو ایسے عظیم المرتبت شاعر ہیں کہ جن کے منتخب کلام کو کسی بھی تہذیب یافتہ زبان کے بیش قیمت جواہر ریزوں کے بالمقابل فخر کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے۔ دنیا کے اور بڑے شاعروں کی طرح اُن کے کارناموں کی اندرونی توانائیوں کو بھی بحدِ کمال تحلیل و تجزیے کی گرفت میں لانا ممکن نہیں۔ بظاہر فطرت کی طرح ان کی وسعتیں بھی بے کنار اور اُن کی کیفیتیں گوناگوں ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ ان چند مضامین کے ذریعہ غالب کی شاعری اور نثر کے بعض گوشوں پر ایک جھلتی سی نظر پڑ سکے۔ اب اس حقیر سی ادبی کاوش کے خوب و زشت کو پرکھنا غالب کے ان مدّاحوں کا کام ہے جو صرف کلامِ غالب کے فن ہی سے واقف نہیں بلکہ "سرِ دلبراں" سے بھی کماحقہ آگاہی رکھتے ہیں۔ اس چھوٹی سی کتاب کی طباعت اور اشاعت کے لیے میں غالب اکیڈمی کے لائق سرپرست جناب حکیم عبدالحمید صاحب کا تہِ دل سے ممنون ہوں، جن کی نظرِ التفات اور کریمانہ ہمت افزائی کے بغیر یہ مرحلہ سرانجام نہ ہو پاتا۔

اسلوب احمد انصاری

علی گڑھ ۶۔ مارچ ۱۹۷۰ء

کلامِ غالبؔ کا ایک رُخ

غالب اردو شاعری میں ایک نادر مظہر ہیں۔ ان کی انفرادیت اور عظمت اتنے متضاد پہلوؤں میں اجاگر ہوئی ہے کہ ان سب کا احاطہ کسی شخص کے لیے ایک مضمون کی محدود بساط میں کرنا مشکل ہے۔ فکر و سخن کی محفل میں ان کا مقام اور منصب سب سے الگ ہی نہیں، سب سے نمایاں اور بلند بھی ہے۔ غالب کی شاعری کا موضوع ان کے شدید ذاتی تاثرات ہیں۔ ان کی امتیازی خصوصیت ان کا تفکر ہے یعنی ان تاثرات پر ان کے بے چین اور عمیق ذہن کا ردِ عمل۔ غالب کا تجربہ حقیقی اور غیر منفصل معلوم ہوتا ہے اور اس میں گوناگوں کیفیات کی جلوہ گری نظر آتی ہے۔ اس تجربے کی تجسیم کے دوران ان کی شخصیت کے تمام پراسرار گوشوں میں نفوذ یاہمی کی حالت پیدا ہو جاتی ہے۔ غالب کے یہاں تفکر ان تمام تجربوں کا اظہار ہے جو ذہن اور روح کی گہرائیوں میں جذب ہو کر ابھرے ہیں۔ اس فکر کی قدر و قیمت کا تعین ان تجربات کے تجزیے پر منحصر ہے۔ حسرتؔ بھی اچھے اور دل پذیر شاعر ہیں۔ ان کے یہاں بھی جذبات کی بوقلمونی اور فراوانی ملتی ہے مگر برنز (BURNS) کی طرح وہ خالص تجربے سے آگے نہیں بڑھتے۔ ان کی شاعری صرف احساسات کو آہنگ عطا کرتی اور انہیں آسودگی بخشتی ہے اور اس اعتبار سے کیٹس کی نہایت ابتدائی دور کی شاعری ہی تک پہنچ کر رہ جاتی ہے۔ غالب کے یہاں رنگارنگی اور فراوانی سے زیادہ ندرت، پیچیدگی اور تنوع اہم ہیں۔ ان کے یہاں جذبات کی تندی اور ذہن کی برق رفتاری بہ یک وقت ملتی ہیں۔ ان کی شاعری میں تعقل کا عنصر تمام دوسرے عناصر پر فوقیت رکھتا ہے۔

غالبؔ اور اقبالؔ میں ایک اساسی فرق ہے۔ اقبالؔ نے اپنی شعری کائنات کو اس مرکزی اور مربوط نظامِ فکر سے آراستہ کیا ہے جو انہیں مختلف سرچشموں سے فیضان حاصل کرنے کی بدولت ملا۔ وہ سرچشمے یہ ہیں: قرآن کریم، فارسی صوفی شعراء، اسلامی اور مغربی مفکرین، قدیم و جدید فلسفہ اور سائنس۔ غالبؔ کے لیے کوئی نظامِ فکر یا زندگی کوئی تفسیر مکمل اور بصیرت افروز تجربہ نہیں بن سکی، اس لیے ان کی شاعری ان تعمیمات کی فنی ترسیل ہے، جو انہوں نے

اپنے نجی تجربات سے اخذ کی ہیں۔ یہ بڑی حد تک اس شاعری کے مماثل ہے، جسے ہربرٹ ریڈ نے فکر کے جذباتی یا حسیاتی ادراک سے تعبیر کیا ہے، اور جس کا مجموعی تاثر یہ ہوتا ہے کہ وہ ہمارے کلی ردعمل (TOTAL RESPONSE) میں ایک قسم کا ہیجان بھی پیدا کرتی ہے اور ہمارے اندر تحیّر کی کیفیت کو بھی اکساتی ہے۔ غالب کا تفکر، مطالعہ اور مشاہدہ باہم دگر آمیز ہو کر ان کے لئے ایسی ہی قوت تحریک رکھتے تھے جیسی کہ بے میل حسیاتی تجربہ۔ شاعری کی اعلیٰ ترین شکلوں میں فکر اور تجربے کا امتزاج ناگزیر ہے۔ انگریزی ادب میں شیکسپیئر، بلیک، ورڈزورتھ، کیٹس اور شیلے کے یہاں ہمیں ایسی شاعری کے نمونے ملتے ہیں۔ ان سب کی طرح غالب کے یہاں بھی محسوس فکر کی پرچھائیاں ہیں۔ ان کی تشبیہیں شاعرانہ ہونے کے ساتھ ہی ان کے تفکر کا جزو لاینفک ہیں۔

غالب کو فلسفی شاعر اس بنیاد پر تو نہیں کہہ سکتے، جس مفہوم میں یہ اصطلاح ہم دانتے، لوکریشس یا اقبال کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ کیوں کہ غالب نے کسی مرتب یا منضبط فلسفیانہ نظام کا سہارا نہیں لیا۔ اور نہ ان کی شاعری کا محرک کائنات کا کوئی فلسفیانہ تصوّر قرار دیا جا سکتا ہے۔ غزل کی داخلی اور موضوعی دنیا میں کسی ایسے تعمیری تصوّر کی گنجائش بھی نہیں۔ حیات و کائنات کے بارے میں کوئی متعین اور واضح فکری ہیولےٰ جیسا دانتے نے سینٹ ٹامس سے مستعار لیا تھا، غالب کے یہاں نہیں تھا۔ لیکن وہ عینیت پسند اور صوفی مشرب تھے۔ ان کا متجسس اور خلاق ذہن کائنات اور انسانی زندگی کے مسائل کی گرہ کشائی میں لگا رہتا تھا، اور گو ان کے یہاں انہی فلسفیانہ نظریوں کا شعور اور عکس ملتا ہے، جو انہوں نے طوسی، بوعلی سینا، غزالی، عراقی، جامی اور رومی سے ذہنی ورثے کے طور پر پائے تھے، اور ان کے کلام پر فلسفہ اور تصوف کے ان مہتم بالشان مسائل کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں، جو فارسی شاعری کے خمیر میں رچ بس گئے ہیں۔ تاہم ان کی فکر میں ذاتی انکشاف کی تازگی موجود ہے۔ غالب کے یہاں فلسفیانہ نظام نہیں، فلسفیانہ افتاد فکر اور انداز بیان ملتا ہے۔

غالب کے یہاں بے شمار اشعار ایسے ہیں جن کی معنویت اور فنی لطافت ذہن انسانی کو دعوت فکر دیتی ہے یہ وہ مقامات ہیں جہاں وہ زندگی اور کائنات کے رموز کو آشکار کرنے کے لیے بعض معینہ اقدار اور ان تصورات کا سہارا لیتے ہیں، جو فارسی شاعری اور ہند و فلسفے میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں، اور جن میں نو فلاطونی عقیدے بھی جذب ہو گئے تھے۔ ان اشعار کا تجزیہ کرنے سے پہلے دو امور کی وضاحت ضروری ہے۔ اول یہ کہ غالب نے ان بنیادی تصورات کو کسی فکری نظام کا جزو بنانے کی کوشش نہیں کی، اور دوسرے یہ کہ ان کا اثر غالب کی زندگی پر گہرا یا نمایاں نہیں تھا۔ یہ عقیدے اور نظریے ان کے شاعرانہ شعور کا حصہ ضرور بن گئے تھے، لیکن عمل کی خارجی دنیا میں ہمیں ان کی قوت تحریک کا اندازہ کہیں نہیں ہوتا۔

غالب کے لیے پوری کائنات ایک سوالیہ نشان تھی۔ اس کے اسرار و رموز کی پردہ دری وہ کسی بندھے ٹکے نظریے یا مسلّمہ نظام کی مدد سے نہیں کرنا چاہتے تھے، بلکہ ان کا حکیمانہ ذہن ان مختلف مسائل کی توجیہہ زیادہ تر اپنی توانائی کے بل بوتے پر کرنا چاہتا تھا۔ ان کا دل ایک جام جہاں نما اور ان کا تخیل عکس افگن ہے۔

اگر وہ جمود یا روایت پرستی سے مفاہمت پر آمادہ ہوتے، تو خالص مذہبی بنیاد پر ان کی تعبیر کر سکتے تھے۔ اس سے یہ مراد نہیں کہ وہ تخیل محض کے فریب خوردہ تھے، یا ان کے ذہن کی اندرونی پیچیدگی اور ان کے اسلوبِ فکر کی ندرت کو تمدنی عناصر نے متعین نہیں کیا تھا۔ ان کی فکر کا ایک تاریخی پس منظر بھی ہے۔ ان کے مطالعے اور ان عقلی اور ذہنی روایات نے، جو انہیں زیادہ تر فارسی شعراء کے توسط سے ملی تھیں، ان کے ذہنی عمل کی نشو و نما پر گہرا اثر چھوڑا تھا۔ کوئی مفکر اور شاعر خارجی موثرات سے بے نیاز نہیں رہ سکتا لیکن مختلف تہذیبی عناصر کو ایک غیر شعوری انتخاب کے ذریعے اپنے مزاج سے ہم آہنگ کر لینا اور بات ہے اور کسی فکری نظام کو تمام و کمال قبول کر کے اس کے مطابق حقیقت کی تاویل و تفسیر پیش کرنا قطعی مختلف عمل ہے۔ غالب کے کلام میں جو تفکر ہمیں ملتا ہے، وہ ان مقدمات کا شاعرانہ اظہار بیان ہے، جو ان کے فعال اور آزاد ذہن نے انفرادی تاثرات اور تجربات کی بنیاد پر ترتیب دیے ہوں گے۔

فلسفہ کا ایک معرکہ آرا مسئلہ یہ رہا ہے کہ محسوسات مادی دراصل کوئی وجود نہیں رکھتے۔ ہم ان کا ادراک بعض ان خواص کی بنا پر کرتے ہیں جنہیں ہم ان کے اندر متشکل کر دیتے ہیں، اور جو دراصل ہمارے ذہن کی کارفرمائی کا نتیجہ ہیں۔ اس لیے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہستی یعنی مادے کا وجود اعتباری اور نسبتی ہے، اور یہ اضافت انسانی ادراک اور اجسام خارجی کے مابین قائم کی گئی ہے۔ ایک غزل کے ایک شعر میں، جس کی فضا پر انسانی فکر اور اس کی عظمت کا احساس چھایا ہوا ہے، غالب نے یوں اظہار رائے کیا ہے:

جز نام نہیں صورتِ عالم مجھے منظور　　　جز وہم نہیں ہستیٔ اشیا مرے آگے

موجودہ طبیعات کی تحقیق بھی یہی ہے کہ جواہر لاتجزیٰ نہیں ہیں۔ ان کی تقسیم برقی لہروں میں کی جا سکتی ہے۔ برقی لہروں کی اگر مزید تحلیل کی جائے تو ہماری رسائی ایتھر تک ہوتی ہے اور اگر حلقہ ہائے ایتھر کھول دیے جائیں تو صرف خیال باقی رہ جاتا ہے۔ غالب آدمی کو محشر خیال سمجھتے تھے، اس لیے کہ وہ خود ذہنی دنیا میں سانس لیتے تھے۔ مادے اور خیال کے تقدم و تاخر کے سلسلے میں وہ خیال ہی کی اولیت اور سبقت کو تسلیم کرتے تھے۔ جدید ترین نقطۂ نظر جو جدلیاتی مادیت میں یقین رکھتا ہے، ان کے قیاس سے باہر تھا۔ اس لئے برکلے اور اسپنوزا کی طرح وہ اسی نظریے کے حامی اور مؤید تھے کہ محسوسات مادی دراصل خیال ہی کی معجز نمائی کا عکس ہیں:

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ　　　عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

ہاں کھائیو مت فریبِ ہستی　　　ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے

غالب کے یہاں فلسفیانہ خیالات کی بہت سی تہیں ملتی ہیں۔ ان کے یہاں چونکہ تعقل پر زور ہے، اس لئے توحید مطلق کا عقیدہ بھی ملتا ہے۔ حقیقت کے مادی تصور سے اس زمانہ کا فلسفہ آشنا نہیں تھا۔ کم از کم اسلامی مفکرین مادے کے وجود پر اتنے مُصر نہیں تھے جتنا روح کے وجود پر۔ ان کے یہاں حقیقت نہ صرف دو خانوں میں منقسم تھی، بلکہ اس کا روحانی پہلو مادی پہلو کی نسبت اہم تر تھا۔ رواقیین کے نزدیک کائنات معقول اور عقل کل

خدا کا مظہر کامل ہے۔ کائنات کا ادراک عقل ربانی کی مدد کے بغیر ممکن نہیں۔ انسانی عقل کی نارسائی اور نافہمی اس معاملے میں بہت واضح ہے۔ غالب بھی جب کائنات کی علت غائی پر غور کرتے ہیں، تو وہ بھی اسی نتیجے پر پہنچتے ہیں:

کہہ سکے کون کہ یہ جلوہ گری کس کی ہے پردہ چھوڑا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے

آخری حقیقت کے ادراک کے لئے صرف عقل ربانی کی رہنمائی کافی نہیں، بلکہ انانیت کی شکست بھی ضروری ہے، کیونکہ جب تک ہم معرفت نفس حاصل کر کے اپنی "انا" پر فتح نہیں پا لیتے، اس وقت تک لاتعلقی کے ساتھ حقائق پر غور نہیں کر سکتے۔ یہ احساس "انا" ہی دراصل ہمارے ادراک و شعور کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے:

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہیں سنگ گراں اور

چونکہ قدیم فلسفے میں روح کو اولیت کا درجہ حاصل ہے، اس لئے مادے کو حرکت روح کے سبب سے ہے۔ یہ تصور کہ مادے میں حرکت خود اس کے وجود سے پیدا ہوتی ہے، اور مادہ خود فعال ہے، جدید فکری ارتقار کا آفریدہ ہے۔ پرانے مفکروں کے مماثل غالب کی رائے میں بھی مادہ بے جان اور جامد شے ہے۔ مادے کو حرکت میں لانے والی قوت خدا ہے۔ خدا علت العلل ہے اور حرکت کو متعین کرتا ہے لیکن خود حرکت سے ماورا رہے۔ اسی لئے ارسطو اور ان کے بعد از منہ وسطیٰ کے فلسفیوں کے یہاں (UNMOVED MOVER) کا تصور جگہ جگہ ملتا ہے۔ غالب نے کہا ہے:

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے پرتو سے آفتاب کے ذرے میں جان ہے

مادہ نہ فعال ہے نہ لافانی۔ روح کا سفر غیر مختتم ہے۔ روح سے مادے کا وصال فنا کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ اس لئے موت ایک منزل ہے اور فنا کا خیر مقدم لازمی۔ فنا کا لفظ غالب کے کلام میں ایک ایسے بلیغ اشارے کی حیثیت رکھتا ہے، جس سے معنی و مفہوم کی بہت سی تہیں وابستہ ہیں۔ اسے ایک طرح کا تحت النغمہ (UNDER TONE) کہہ سکتے ہیں، جس کی گونج بار بار سنائی دیتی ہے۔ اس کا ایک سیاسی منشار بھی ہے جس سے انکار ممکن نہیں مگر یہاں ہمیں صرف اس کے فلسفیانہ مفہوم سے سروکار ہے۔ چونکہ ہستی نتیجہ ہے مرکز یا مبدار سے علیحدگی کا، اس لئے وہ دراصل معرض خطر میں پڑ جانے سے عبارت ہے۔ دریا سے علیحدگی قطرے کو وجود میں لاتی ہے، اس لئے وجود کا فنا ہو جانا ہی دراصل اس کی عشرت اور سعادت کا وسیلہ ہے اور فنا ہی اشیائے عالم کی شیرازہ بندی کی ضمانت کرتی ہے۔ افلاطونی عقیدے کے مطابق تمام اشیار اپنی اصل یا مبدار کی طرف بازگشت چاہتی ہیں:

عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا درد کا حد سے گذرنا ہے دوا ہو جانا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالب کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

فنا کو سونپ گر مشتاق ہے اپنی حقیقت کا فروغِ طالعِ خاشاک ہے موقوف گلخن پر

رونقِ ہستی ہے عشقِ خانہ ویراں ساز سے　　　انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں

وحدت الوجود کے عقیدے کو غالب کے تفکر میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس عقیدے کی بنیاد یہ ہے کہ کائنات خدا سے الگ کوئی وجود نہیں رکھتی۔ وجود صرف ایک ہے۔ یہ وجود جب تشخصات اور تعینات کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے تو ممکنات کے اقسام اور مدارج پیدا ہوتے ہیں۔ وجودِ حقیقی اور کائنات کے مابین ذات وصفات کی نسبت۔ چونکہ صفات عینِ ذات ہیں، اس لئے کائنات حق تعالیٰ سے غیر نہیں۔ اصل حقیقت ہی وہ اکائی ہے، جو موجودات کے تعدد اور کثرت کے پیچھے چھپی ہوئی ہے۔ موجودات اضلال اور پرتو ہیں وجودِ مطلق کے۔ وحدت وجودی اور وحدت شہودی کے درمیان امتیاز اصل کا نہیں، بلکہ محض فروعی ہے۔ آخری تجزیے میں یہ دونوں ایک ہیں قطرہ و موج و حباب کی حقیقت اس کے سوا کچھ نہیں کہ وہ صرف وجودِ بحر کے خارجی مظاہر ہیں:

ہے مشتمل نمودِ صُوَر پر وجودِ بحر　　　یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

دل ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر　　　ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

شاہدِ ہستیٔ مطلق کی کمر ہے عالم　　　لوگ کہتے ہیں کہ ہے، پر ہمیں منظور نہیں

توحیدِ مطلق میں یقین رکھنے والے عقلِ ربانی کو ادراک کے حاصل کرنے کا وسیلہ مانتے ہیں۔ اس کے بالمقابل صوفیوں نے باطنی احساس یا نگاہ کو حقیقت الحقائق پا لینے کی شرط ٹھیرایا ہے۔ یہی وہ شے ہے جسے ہم داعیۂ روح یا اقبالؔ کے الفاظ میں "جذبِ اندروں" کے نام سے پکار سکتے ہیں۔ حقیقت نے مظاہر کی رنگارنگی میں اپنے آپ کو ظاہر کیا ہے۔ لیکن اگر ہم اس کے ادراک سے قاصر رہیں تو یہ ہمارے عجز کی دلیل ہے:

محرم نہیں ہے تو ہی نواہائے راز کا　　　یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

حیات کی ابتدا اور انتہا چونکہ خدا کی ذات پر منتج ہوتی ہے اس لئے مادی زندگی کے اعتباری ہونے میں شبہ نہیں۔ مخلوق کا تصور چونکہ خدا کے تخلیقی تصور میں موجود اور مضمر ہے، اس لئے ہستی بالذات کوئی معنی نہیں رکھتی۔ حیات فی الواقع اولین سرچشمے سے جدائی کا دوسرا نام ہے، اور اسی ہستی نے ہمارے اور وجودِ مطلق کے درمیان بُعد اور منافرت پیدا کر دی ہے:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا　　　ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

اسی لئے ہماری ہستی فنا کی ترجمان ہے، اور ہمارا شعور ہی دراصل بے شعوری کا مرہونِ منت ہے:

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود　　　ہیں خواب میں ہنوز، جو جاگے ہیں خواب میں

غالبؔ کے دل میں وحدت الوجود کا عقیدہ اس درجے راسخ تھا کہ وہ بعض اوقات مشاہدے اور کشف و الہام کی ضرورت پر بھی شک کرنے لگتے ہیں۔ وحدت میں پختہ یقین عالم اور معلوم کے درمیان امتیازات کو ختم

کردیتا ہے۔ جب ہر شے کی حقیقت ایک ہی ہے اور تمام اشیاء ایک ہی ذات کا مظہر ہیں، تو پھر عرفانِ حق کی مختلف منزلوں میں یقین کیوں رکھیں۔ اس سالک کے لیے جو فنا فی الذات ہو جائے، راہِ معرفت کے مدارج اور مراتب کوئی بڑی اہمیت نہیں رکھتے۔ عالمِ جبروت سے عالمِ لاہوت کا راستہ وادیٔ حیرت میں سے ہو کر گذرتا ہے۔ مدامِ حیرت اور استغراق، کا عالم ہی ذوقِ عرفان کی غمازی کرتا ہے:

اصلِ شہود و شاہد و مشہود ایک ہے　　　حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

کثرت آرائیِ وحدت ہے پرستاریٔ وہم　　　کر دیا کافر ان اصنامِ خیالی نے مجھے

وحدت الوجود کے عقیدے کی اصل روح اور آخری غایت تزکیۂ نفس اور تصفیۂ باطن ہے۔ غالبؔ نے اسے اپنی عملی زندگی میں نہیں برتا تھا۔ پھر یہ عقیدہ ان کے ذہن میں کیسے جاگزیں ہوا، کیا یہ محض روایت پرستی کا نتیجہ تھا؟ اگر ایسا ہوتا تو اس کے شاعرانہ اظہار میں اتنی کشش اور اتنی جان نہ ہوتی۔ احتشام حسین کا یہ خیال بڑی حد تک صحت پر مبنی معلوم ہوتا ہے کہ "وحدت الوجود کی طرف غالب کا میلان مسائلِ حیات کو سمجھنے اور مذہب کی ظاہر داریوں سے بچ نکلنے کا ایک بہانہ تھا۔ غالب جس سماج کے فرد تھے، اس سماج میں باغیانہ میلان اور آزادی کا جذبہ داخلی طور پر تصوف ہی میں نمایاں ہو سکتا تھا۔" دوسرا بڑا اور اہم سبب یہ ہے کہ اس فلسفے کے ماننے والوں کے نزدیک خدا نور یا حُسن ہے۔ اس لئے اس کا ادراک مادی محسوسات کی دنیا ہی میں کیا جا سکتا ہے۔ فلاطینس (PLOTINUS) کے نظریے کے بموجب انسانی روح، روحِ اعظم کا پرتو ہے۔ روحِ اعظم کو جب یہ منظور ہوا کہ اپنی صورت کا مشاہدہ کرے، تو کائنات وجود میں آگئی اور ماسوا کا ظہور ہوا۔ حسنِ مطلق کی خود بینی کے لیے کائنات ایک آئینہ فراہم کرتی ہے:

دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں　　　ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

چونکہ مبدائے عالم حسن ہے، اور حسن اظہار کا مقتضی ہے، اس لئے دنیا کا عدم سے پردۂ وجود پر نمایاں ہو جانا لابدی تھا۔ غالب کا دل و دماغ چونکہ حسن کے احساس سے سرشار تھا اور وہ کائنات کی تخلیق کے جواز کے لئے ایک مابعد الطبیعاتی بنیاد کی تلاش میں تھے، اس لئے یہ عین قرینِ قیاس ہے کہ حقیقت کا ایسا نظریہ جو کائنات کے رنگارنگ اور کثیر التعداد مظاہر کی توجیہ حسنِ ازلی کے آرائشِ جمال کے دائمی جذبے کی روشنی میں کرے، ان کے لیے بہت پُرکشش تھا۔ مندرجہ ذیل اشعار میں یہی خیال ادا کیا گیا ہے:

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز　　　پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

ہنوز محرمیٔ حسن کو ترستا ہوں　　　کرے ہے ہر بُنِ مو کام چشمِ بینا کا

ہے وہی بدمستیٔ ہر ذرہ کا خود عذر خواہ　　　　جس کے جلوے سے زمیں تا آسماں سرشار ہے

نظارہ کیا حریف ہو اس برقِ حسن کا　　　　جوشِ بہار جلوے کو جس کے نقاب ہے

نوفلاطونی فلسفیوں نے حقیقت کی تاویل اس طرح سے کی تھی کہ حقیقت مطلق نور تو ضرور ہے مگر وہ اپنے اظہار کے لئے مادے کا محتاج بھی ہے۔ غالب بھی شاید یہی سمجھتے تھے کہ نور کی جلوہ گری کے لئے اعیان ثابتہ کا وجود ضروری ہے:

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی　　　　چمن زنگار ہے آئینۂ باد بہاری کا

غالب نوفلاطونی فلسفیوں کے اس عقیدے سے واقف ہوں یا نہ ہوں، لیکن ان کے کلام میں مادی زندگی کی رنگا رنگ دل فریبیوں کی تحسین کا جو جذبہ جگہ جگہ نظر آتا ہے، وہ براہ راست وحدت الوجود میں عقیدے کے اس پہلو سے منطبق کیا جا سکتا ہے۔ اس عقیدے کی خالص مذہبی تعبیر غالب کے سلسلے میں نہ ضروری ہے اور نہ مفید، کیونکہ وحدت الوجود کا عقیدہ تصوف سے مختص نہیں ہے۔ غالب شہری زندگی کی نفاستوں، ہنگاموں اور اس کے نقش ہائے رنگ رنگ سے قریب تھے اور انہوں نے فطرت کے بے داغ حسن اور اس کی خاموش تھرتھراہٹ کو محسوس نہیں کیا تھا اس کے باوجود اپنے فارسی اور اردو کلام میں انہوں نے فطرت کے حسین مناظر کا ذکر جس صنعت کاری اور سلیقے کے ساتھ کیا ہے اور اس میں جو نکتہ آفرینیاں کی ہیں، اس سے ایک طرف توان کے گہرے جمالیاتی احساس اور خلاق تخیل کا ثبوت ملتا ہے، اور دوسری طرف زندگی کی حسین چیزوں کے لئے اس حرص کا، جو ان کی شخصیت کا ایک اہم جزو تھی۔ وحدت الوجود کا عقیدہ انہیں جس حسن پرستی اور پیگنیزم (PAGANISM) کی طرف لے گیا، اس کی کچھ کچھ خبر ان اشعار سے ملتی ہے:

پھر اس انداز سے بہار آئی　　　　کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی
دیکھو اے ساکنانِ خطۂ خاک!　　　　اس کو کہتے ہیں عالم آرائی
کہ زمیں ہو گئی ہے سر تا سر　　　　روکشِ سطحِ چرخِ مینائی
سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی　　　　بن گیا روئے آب پر کائی
سبزہ و گل کو دیکھنے کے لئے　　　　چشمِ نرگس کو دی ہے بینائی

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی

غالب کے کلام میں جس حکیمانہ مزاج کا ذکر ہم نے کیا تھا، اس کی تشریح ان اشعار سے بخوبی ہوتی ہے جن کا تجزیہ سطور بالا میں کیا گیا ہے۔ ان کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ ان میں شاعرانہ انداز بیان کو برقرار رکھا گیا ہے، مجرد تصورات کی شاعری عام طور پر سپاٹ اور بے مزہ ہوتی ہے مگر غالب کے یہاں ایسی شاعری میں بھی جذبے

کی داخلیت، توانائی اور شدت موجود ہے۔ جس عظیم ترین شاعری کی طرف شروع میں اشارہ کیا گیا تھا، اس کی بڑی پہچان غالب کے یہاں نظر آتی ہے۔ یعنی یہ کہ غالب جذبے اور ذہنی تصورات کے درمیان رشتہ قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ خیالات کو حسیات میں اور مشاہدات کو ذہنی کیفیات میں تبدیل کرنے کی صلاحیت بدرجہ اتم رکھتے ہیں۔ فکر اور جذبے کا جیسا سچا اور حسین امتزاج اور تخیلی پیکروں میں میناکاری اور قوس قزح کی جو بہار ہمیں غالب کے یہاں نظر آتی ہے، اس کی مثال اردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ ان کے بہترین اشعار وہی ہیں، جہاں تجربات کا بیان ذہن کو منور کرتا چلا جاتا ہے، اور جہاں فکر اور جذبے کے عمل اور ردعمل کا پتہ چلتا ہے:

کیا آئینہ خانے کا وہ نقشہ تیرے جلوے نے
کرے جو پرتوِ خورشید عالم شبنمستاں کا

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

ہے خیالِ حسن میں حسنِ عمل کا سا خیال
خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہرِ آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
پُر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

مجھے اب دیکھ کر ابرِ شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

تیرے ہی جلوے کا ہے یہ دھوکا کہ آج تک
بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل

ہو گئے ہیں جمع اجزائے نگاہِ آفتاب
ذرے اس کے گھر کی دیواروں کے روزن میں نہیں

ہوئے اُس مہروش کے جلوۂ تمثال کے آگے
پرافشاں جوہر آئینے میں، مثل ذرہ روزن میں

کب مجھے کوئے یار میں رہنے کی وضع یاد تھی
آئینہ دار بن گئی حیرت نقش پا کہ یوں

ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے
صبح وطن ہے خندۂ دنداں نما مجھے

اس کی بزم آرائیاں سن کر دل رنجور یاں
مثل نقش مدعائے غیر بیٹھا جائے ہے

دیدار بادہ، حوصلہ ساقی، نگاہ مست
بزمِ خیال مے کدۂ بے خروش ہے

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

اثرِ آبلہ سے جادۂ صحرائے جنوں
صورتِ رشتۂ گوہر ہے چراغاں مجھ سے

طبع ہے مشتاقِ لذت ہائے حسرت کیا کروں
آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بصد ذوق
آئینہ بہ اندازِ گل آغوشِ کشا ہے

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

غالب کے یہاں عشقیہ جذبات فکر کے معمول سے ہو کر گذرتے ہیں، اور ان کی حد بندی اور اظہار منطقی استدلال کے توسط سے ہوتا ہے۔ غالب صرف جذبات کا تجزیہ ہی نہیں کرتے، بلکہ ان میں باہمی تعلق پیدا کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں۔ محبت ان کے لئے کوئی ایسا جذبہ نہیں، جو انتہائی فطری طور پر دل کش محاکات کی صورت میں ڈھل جائے۔ وہ ایک گرم اور تیز رو ہے، یا ایک لاوا جو پوری شخصیت کے اندر ایک ہلچل ڈال دیتا ہے۔ غالب صرف نرم و نازک اشاروں سے کام نہیں لیتے، بلکہ انتہائی لطیف حیات وکیفیات کا محاسبہ کرتے اور ان پر استدلال کرتے ہیں۔ ان کی عشقیہ شاعری کے تانے بانے میں نکتہ آفرینی اور ندرت فکر کی جگمگاہٹ صاف نظر آتی ہے۔ بعض لوگوں کی رائے ہے کہ ان دونوں عناصر کی موجودگی خلوص اور شدت تاثیر کے لئے مہلک ثابت ہو سکتی ہے۔ دراصل یہ صحیح نہیں، بلکہ تخیل کی طرح احساس کو بھی منطقی استعداد کا تابع کر دینے کے خیال اور فکر کے لئے نئے افق

کھل جاتے ہیں، اور روح میں ایک طرح کی بیداری پیدا ہو جاتی ہے۔ عتیقہ شاعری میں تفکر کی جھلک شاعر کے عدم خلوص کی دلیل ہرگز نہیں۔ یہ اس کی ذہنی پیچیدگی کا ایک بین ثبوت ہے، کیونکہ شاعر زبردستی اپنے فکر کے سانچے کو جذبات کی آزاد روانی پر عائد نہیں کر دیتا، بلکہ جذبات خود اس راہ سے گذرنے کی وجہ سے ایک نوع کی پختگی اور بلوغت حاصل کر لیتے ہیں۔ ان کی ناہمواریاں اور خامیاں دور ہو جاتی ہیں، اور وہ ایک عقلی کل میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ شاعری فلسفہ کی قائم مقام نہیں ہے، لیکن بڑی اور قابل قدر شاعری ہمیشہ تفکر کو ابھارتی ہے۔ اگر شاعر طبعاً غور و فکر کی طرف مائل ہے، تو اس کے مزاج کا یہ رنگ منفرد اور متفرق اشعار کے علاوہ محاکات اور غزل کی پوری فضا کی تعمیر و تنظیم میں ظاہر ہو کر رہے گا۔ اس میں کچھ شعوری ارادے کو دخل نہیں ہے۔ کیونکہ شاعری کے لئے جس ارتکاز کی ضرورت ہوتی ہے، اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مختلف عناصر خود بخود ایک پراسرار عمل کے ذریعہ ایک دوسرے کے اندر مدغم ہو جاتے ہیں، اور جب یہ عناصر قلب ماہیت کے بعد الفاظ کے پیکروں میں ظاہر ہوتے ہیں، تو ان پر شاعر کے مزاج، اسلوب فکر اور لسانی شعور کی چھاپ لگ جاتی ہے۔ شعر میں ہم مقدمات کبریٰ و صغریٰ قائم نہیں کرتے، لیکن اشعار کی تہہ میں خود ایک نفیس اور سبک جذباتی منطق ہوتی ہے جسے سرسری مطالعہ چاہے نظر انداز کرے۔ لیکن جب ہم شاعر کے جذبات اور خیالات کی باز آفرینی کی کوشش کرتے ہیں، تو وہ فوراً نمایاں ہو جاتی ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر غزل گو کے یہاں ہم ایسی چیزوں کی تلاش و جستجو کریں اور ہمیں کامیابی بھی ہو جائے۔ کیونکہ جس طرح ہم مختلف ذہنوں کی ان کے غالب رجحانات کے مطابق ایک وسیع تقسیم کر سکتے ہیں اسی طرح ادب اور شاعری میں بھی ہم مختلف نمونوں اور سانچوں کے ذہن ممیز کر سکتے ہیں۔ اسی سے کسی شاعر کے شاعرانہ عمل کی تخصیص کی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر کیٹس اور شیلے کی ذہنی ساخت، ان کے شاعرانہ تجربے کا نمونہ اور ان کا شاعرانہ عمل ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں۔ یہی امتیاز براؤننگ اور ٹینی سن رومانی شاعروں اور مابعد الطبیعاتی شاعروں کے درمیان ہے، اور مابعد الطبیعاتی شاعروں اور عہد جدید کے شاعروں کے درمیان جو گہری مماثلت ہے، وہ محض اتفاقی نہیں ہے۔ اس میں ذہنی آب و ہوا کی یکسانیت اور ہم رنگی کو بھی دخل ہے۔ غالب کا شاعرانہ تجربہ اور شاعرانہ عمل، میرؔ اور حسرتؔ کے شاعرانہ تجربے اور شاعرانہ عمل سے حیرت انگیز طور پر مختلف ہے۔ ذرا ان اشعار کو پڑھیے تو معلوم ہوگا کس طرح قدم قدم پر استدلال کا یہ انداز جذبات و احساسات کو جلا دیتا اور انہیں وسعت اور معنویت عطا کرتا ہے:

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسدؔ — سر گشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

دوست دارِ دشمن ہے، اعتمادِ دل معلوم — آہ بے اثر دیکھی، نالہ نارسا پایا

احباب چارہ سازیٔ وحشت نہ کر سکے — زنداں میں بھی خیال بیاباں نورد تھا

کیوں اندھیری ہے شبِ غم، ہے بلاؤں کا نزول
آج اُدھر ہی کو رہے گا دیدۂ اختر کھلا

رگِ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے ہو، یہ اگر شرار ہوتا

دماغ عطر پیراہن نہیں ہے
غمِ آوارگی ہائے صبا کیا

گر نہ اندوہِ شبِ فرقت بیاں ہو جائے گا
بے تکلف داغِ مہ مہرِ دہاں ہو جائے گا

فلک کو دیکھ کے کرتا ہوں اس کو یاد اسدؔ
جفا میں اس کی ہے انداز کارفرما کا

خوں ہے دلِ خاک میں احوالِ بتاں، یعنی
ان کے ناخن ہوئے محتاجِ حنا میرے بعد

نہ پوچھ بے خودئ عیشِ مقدمِ سیلاب
کہ ناچتے ہیں پڑے ہر بسر در و دیوار

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پر خار دیکھ کر

عاشقی صبر طلب، اور تمنا بیتاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک

زخم سلوانے سے مجھ پر چارہ جوئی کا ہے طعن
غیر سمجھا ہے کہ لذت زخمِ سوزن میں نہیں

کب سے ہوں، کیا بتاؤں جہانِ خراب میں
شب ہائے ہجر کو بھی رکھوں گر حساب میں

میں مضطرب ہوں وصل میں خوفِ رقیب سے
ڈالا ہے تم کو وہم نے کس پیچ و تاب میں

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

واں وہ غرورِ عز و ناز، یاں یہ حجابِ پاسِ وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں، بزم میں وہ بلائے کیوں

لو وہ بھی کہتے ہیں یہ بے ننگ و نام ہے
یہ جانتا اگر تو لٹاتا نہ گھر کو میں

نہ اتنا برشِ تیغ جفا پر ناز فرماؤ
مرے دریائے بے تابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی

رہی نہ طاقتِ پرواز، اور اگر ہو بھی
تو کس امید پہ کہیے کہ آرزو کیا ہے

اچھا ہے سر انگشتِ حنائی کا تصور
دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

وہ نیشتر سہی، پر دل میں جب اتر جائے
نگاہ ناز کو پھر کیوں نہ آشنا کہیے

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ
اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے

بلا سے گر مژۂ یار تشنۂ خوں ہے
رکھوں کچھ اپنی بھی مژگانِ خوں فشاں کے لیے

غالب کی شاعری کے جس تعقلی رجحان کا ذکر ہم کر چکے ہیں، اس کا ایک مظہر تو وہ استدلالی انداز بیان ہے، جس کی وضاحت اشعار بالا سے ہو گئی ہوگی۔ اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ ہمیں ان کے یہاں اکثر جگہ قولِ محال (PARADOX) کا استعمال ملتا ہے، جس سے مراد یہ ہے کہ کسی حقیقت کا اظہار اس صورت سے کیا جائے کہ بظاہر مفہوم عام رائے کے خلاف نظر آئے اور بادی النظر میں قابلِ قبول نہ معلوم ہو۔ لیکن پھر غور کیا جائے تو یہ مفہوم مکمل اور معنی خیز ہو۔ یہ بھی ایک طرح کی ذہنی ریاضت ہے، اور جہاں اس سے شاعر کی قوت فکر نمایاں ہوتی ہے، وہاں شاعر قاری سے بھی ایک نوع کی دماغی کاوش اور مشقت کا طالب ہوتا ہے۔ یہ عین ممکن ہے کہ دوئم درجے کی صلاحیت رکھنے والے فن کار کے ہاتھ میں یہ ملکہ مقصود بالذات بن جائے۔ لیکن غالب کے یہاں جہاں اس فنی تدبیر کے استعمال سے بعض لطیف حقائق کا انکشاف ہوتا ہے، وہیں وہ حیرت و استعجاب کی کیفیت ابھارنے میں بھی کامیاب ہوئے ہیں۔ ان کے یہاں فکر کی بے باکی اور رعنائی کے مختلف پہلو اس سلسلے میں اس طرح سامنے آئے ہیں:

کم جانتے تھے ہم بھی غمِ عشق کو پر اب
دیکھا تو کم ہوئے پہ غمِ روزگار تھا

بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

وفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ کہ ہو گئے مرے دیوار و در، در و دیوار

ہم کو ستم عزیز، ستم گر کو ہم عزیز نامہرباں نہیں ہے، اگر مہرباں نہیں

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ دوزخ میں ڈال دے کوئی لے کر بہشت کو

اس رجحان کا تیسرا پہلو وہ تشکیک ہے، جو بحیثیت مجموعی غالب کی شاعری کے رگ و پے میں سرایت کیے ہوئے ہے۔ میری رائے میں اس کا ایک ماخذ تو غالب کا وہ فلسفیانہ مزاج ہے، جو کائنات کے اسرار و رموز کی عقدہ کشائی کسی خاص نظریے کا سہارا لے کر نہیں کرنا چاہتا۔ بلکہ جو حقیقت کی ذاتی تاویل اور اقدار کی شخصی تشکیل کی جد و جہد میں مصروف رہتا ہے۔ جو علم کی بنیاد کسی قسم کی اذعانیت (DOGMATISM) پر نہیں رکھتا، بلکہ فطرت کی کھلی کتاب کو اپنے علم، تجربے اور وجدان کی روشنی میں پڑھنے کا خواہاں ہوتا ہے۔ دوسرا ماخذ اس تشکیک کا ہمیں غالب کے دور کے تاریخی تقاضوں میں تلاش کرنا چاہیے۔ غالب نے جس عہد میں آنکھیں کھولیں وہ انتشار، عدم توازن اور اچانک اور حیرت انگیز انقلابات کا زمانہ تھا۔ پرانا جاگیرداری نظام دم توڑ رہا تھا۔ مغرب کی لائی ہوئی سرمایہ داری آہستہ آہستہ اس کی جگہ لے رہی تھی۔ طبقاتی امتیازات اور اختلافات واضح اور گہرے ہوتے جا رہے تھے۔ پرانے علوم اور عقیدوں کی جگہ نئے علوم اور عقیدوں کی ترویج و اشاعت شروع ہو گئی تھی۔ غالب اپنے دور سے ناآسودہ بھی تھے، نئی تبدیلیوں کا خیر مقدم بھی کرتے تھے۔ لیکن پھر بھی ان کے آئینۂ ادراک میں مستقبل کی تعمیری صورت پوری طرح جلوہ فگن نہیں ہوئی تھی۔ انگلستان میں شروع سترھویں صدی کا زمانہ انسانی فکر کی تاریخ میں ابتدا سے لے کر اب تک اپنی نظیر نہیں رکھتا۔ بے شک خانہ جنگی کے اثرات نے سیاسی زندگی کے سمندر میں ہلچل سی ڈال دی تھی۔ لیکن اس کے ذریعے سیاسی افکار کا ارتقا بھی عمل میں آیا اور انسانی فکر اور تجربے کی حدود بھی وسیع ہوئیں۔ ازمنہ وسطیٰ سے لے کر نشاۃ ثانیہ تک جو تبدیلیاں عمل میں آئی تھیں، وہ ایک نئی سمت میں بڑھیں اور سائنس کی نئی ترقیوں نے پوری زندگی کے نقشے کو یکسر بدل ڈالا۔ ہندوستان میں بھی تاریخی شعور تیزی کے ساتھ مختلف منزلیں طے کر رہا تھا اور زندگی کی خاکستر سے ایک نیا شعلۂ جوالا بلند ہو رہا تھا۔ لیکن یہ اندازہ لگانا آسان نہ تھا کہ آئندہ رنگِ محفل کیا ہوگا۔ شاعری میں اس کا نتیجہ ایک وحدت پسند ادراک کی صورت میں نمایاں ہوا۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ جب عقائد اور معاشرے کے ڈھانچے میں اضمحلال کے عناصر نمایاں ہوتے ہیں، اور سماج ایک فیصلہ کن موڑ پر پہنچ جاتی ہے، تو شاعر اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو زیادہ جسارت کے ساتھ بروئے کار لاتا ہے۔ بیرونی خلفشار پر قابو پانے کے لیے وہ ایک نئے اندرونی نظم پر زور دیتا ہے۔ غالب کے یہاں جو تشکیک ہے اس

کے عوامل بھی دہرے ہیں:

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند　　　گستاخیٔ فرشتہ ہماری جناب میں

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لئے　　　لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرر نہیں ہوں میں

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے تن سے دمِ سماع　　　گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن　　　دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود　　　پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟　　　غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے؟　　　نگہِ چشمِ سرمہ سا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں؟　　　ابر کیا چیز ہے؟ ہوا کیا ہے؟

غالب کے یہاں احساس اور تخیلی پیکر کے درمیان جو مکمل ہم آہنگی اور تطابق و توافق پایا جاتا ہے، اس کی تشریح اشعار کے ذریعہ کی جا چکی۔ اس کے مماثل ایک اور خصوصیت ہے اور وہ یہ کہ غالب نکتہ آفرینی (WIT) کے بھی بڑے دلدادہ اور ماہر ہیں۔ بات میں بات پیدا کرنا بھی فعال ذہن کی ایک نمایاں خصوصیت ہے۔ ذہن کو ایک خیال سے دوسرے خیال تک پہنچانا اور مختلف تخیلی پیکروں کو ایک دوسرے کے ساتھ اس طرح مربوط کرنا کہ ان کا مجموعی تاثر، وحدت کا تاثر ہو، آسان کام نہیں۔ نکتہ آفرینی بھی دو قسم کی ہوتی ہے، یعنی لفظی اور معنوی۔ لفظی نکتہ آفرینی کا محرک صرف اپنی سطحی قسم کی برتری اور سبقت کا احساس ہوتا ہے۔ معنوی نکتہ آفرینی کا مقصد تجربے کے متضاد، متخالف اور پیچیدہ عناصر اور پہلوؤں کا ادراک کرنا ہے، اور انہیں اپنے شاعرانہ شعور میں سمو کر اس طرح پیش کرنا کہ اس سے قاری کے ذہن میں جودت پیدا ہو۔ غالب کے یہاں معنوی نکتہ آفرینی پر زور زیادہ، لفظی پر کم ہے۔ اس معاملے میں وہ مومن سے ممتاز اور برتر ہیں۔ جس طرح مومن کے تجربات، غالب کے تجربات کے مقابلے میں پُرتصنع اور کم وزن معلوم ہوتے ہیں، اسی طرح مومن لفظی صناعی اور نکتہ آفرینی پر زور دیتے ہیں۔ غالب معنوی نکتہ آفرینی پر ایک خیال یا تاثر کے مختلف پہلوؤں کو پالینا اور انہیں اس طرح اظہار بیان کی گرفت میں لانا کہ کسی طرح کی تعقید پیدا نہ ہو، شاعر کی ذہنی فعالیت کی دلیل بھی ہے اور اس کی فنی پختگی کی بھی۔ اگر غالب اپنے معاصر دوستوں کے مشورے اور اپنی طبیعت کے فطری اقتضاء کے بموجب اپنے آپ کو بیدل کے منفی اثر سے آزاد نہ کر لیتے تو ان کی نکتہ آفرینی میں وہ سلاست، گہرائی اور معنویت پیدا نہ ہو سکتی، جو ان کا طرۂ امتیاز ہے۔ بلکہ ان کے بیشتر اشعار ایک قسم کی ناگوار

اور ناپسندیدہ ذہنی ریاضت کا عکس ہو کر رہ جاتے۔ اس خاص میدان میں غالب نے جو نمایاں کامیابی حاصل کی، اور جس طرح ان کے کلام کے مطالعے سے کسی خاص تجربے اور مشاہدے کے جتنے پہلو غیر متوقع طور سے سامنے آتے ہیں، ان کی وضاحت شاید ان جستہ جستہ اشعار سے ہو سکے:

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی — عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

بسکہ ہوں غالبؔ اسیری میں بھی آتش زیرپا — موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

نہ ہو حسنِ تماشا دوست رسوا بے وفائی کا — بہ مہرِ صد نظر ثابت ہے دعویٰ پارسائی کا

مشہدِ عاشق سے کوسوں تک جو اگتی ہے حنا — کس قدر یارب ہلاکِ حسرتِ پابوس تھا

تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم جب اٹھیں گے — لے آئیں گے بازار سے جا کر دل و جاں اور

حسرتِ لذتِ آزار رہی جاتی ہے — جادۂ راہِ وفا جز دمِ شمشیر نہیں

نظر لگے نہ کہیں ان کے دست و بازو کو — یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے — ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہو گئیں

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے — ہوئے تم دوست جس کے دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

انہیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا — اٹھے تھے سیرِ گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگے ہے اسدؔ — پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر — لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

رگ و پے میں جب اترے زہر تب دیکھیے کیا ہو — ابھی تو تلخیٔ کام و دہن کی آزمائش ہے

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے — بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

آئینہ کیوں نہ دوں کہ تماشا کہیں جسے — ایسا کہاں سے لاؤں کہ تجھ سا کہیں جسے

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد — یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

شوق اس دشت میں دوڑائے مجھ کو کہ جہاں — جادۂ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں

بجا ہے گر نہ سنے نالہائے بلبل زار — کہ گوشِ گل نم شبنم سے پنبہ آگیں ہے

مدعا محوِ تماشائے شکستِ دل ہے — آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

غالب کی شاعری پہلو دار شاعری ہے۔ اس سے میرا اشارہ ان اشعار کی طرف نہیں، جن کی خوبیاں سب سے پہلے حالی کی ژرف نگاہی نے پہچانیں اور نمایاں کیں۔ گو ایسے اشعار کو بھی جن میں ایک سے زیادہ مفہوم نکلیں غالب کی قوت گویائی کا اعجاز کہنا چاہیے، اور اس سے کلام غالب کے دل نشیں تنوع پر روشنی پڑتی ہے۔ میرا مقصد یہ ظاہر کرنا ہے کہ غالب کے یہاں ایسے اشعار کافی تعداد میں ملتے ہیں جن کی تفسیر، شیکسپیئر کی عظیم ڈرامائی شاعری کی طرح، ہم مختلف سطحوں پر کر سکتے ہیں۔ غزل کی شاعری میں جو حد درجہ داخلیت ہوتی ہے، اس کا ایک لازمی نتیجہ یہ ہے کہ ہم کسی واقعہ کو کسی شعر کے ساتھ کامل وثوق کی بنا پر تطبیق نہیں دے سکتے۔ لیکن غزل کی داخلی فضا اس کے زمانۂ تحریر اور اس کے پس پشت خارجی محرکات کا وسیع روشنی میں مطالعہ کرنے کے بعد ہم حقیقت کے قریب قریب ضرور پہنچ سکتے ہیں۔ غزل گو شاعر کا شعور بہت ہی پیچ در پیچ ہوتا ہے اور غزل کی رمزیت تعبیر و تفسیر کے کام کو اور بھی مشکل بنا دیتی ہے۔ خارجی حقیقتوں کی، غزل گو شاعر کے ادراک اور شعور میں جذب ہو چکنے کے بعد کچھ ایسی قلب ماہیت ہو جاتی ہے کہ ان کا اصلی رنگ پہچاننا خاصا دشوار ہوتا ہے۔ اس کے لیے بہت سے حجابات کو اٹھانا پڑتا ہے، اور شاعرانہ اشاریت اور خارجی موثرات کے درمیان مطابقت قائم کرنے کے عمل میں حزم و احتیاط برتنی پڑتی ہے۔ قیاس چاہتا ہے کہ اردو کے غزل گو شعراء اپنے عہد کے تاریخی، سیاسی اور معاشی میلانات اور تحریکات کا ضرور شعور رکھتے ہوں گے، بصورت دیگر اردو غزل کا پورا سرمایہ غرق مے ناب کر دینے کے قابل ٹھہرتا ہے۔ غالب جیسا حساس اور باہوش شاعر اپنے گرد و پیش کے حالات و حوادث سے کیونکر بے گانہ رہ سکتا تھا۔ غالب کے خطوط سے

ان کے عہد کی ایک حد تک ذہنی اور بڑی حد تک سماجی تاریخ مرتب کی جا سکتی ہے۔ شاعری جو نثر کے مقابلے میں کہیں زیادہ غالب کے حساس اور مرتعش ادراک کی تصویر ہے، فضا کی اس اداسی، بے چینی اور غم گینی سے مملو ہے جو ایک زوال آمادہ تہذیب نے پیدا کی تھی۔ غالب کے ان اشعار کا تجزیہ، جو اُن کے فلسفیانہ تصورات کی نمائندگی کرتے ہیں، اس سے قبل کیا جا چکا ہے، وہ اشعار بھی درج کیے جا چکے ہیں، جن میں بالصراحت ان کے عشقیہ جذبات اور واردات قلبیہ کا بیان ہمیں ملتا ہے۔ لیکن غالب کے بہت سے اشعار ایسے بھی ہیں جن کی تفسیر فلسفیانہ سیاسی اور شخصی سطح پر بیک وقت کی جا سکتی ہے، اور ان ہی اشعار کو ذہن میں رکھتے ہوئے میں نے غالب کی شاعری کو پہلو دار کہا ہے۔ ایسے اشعار ان ترشے ہوئے ہیروں کی مانند ہیں، جن کی آب و تاب اور خیرگی سے ہم ہر زاویۂ نگاہ سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ یک طرفہ شعر کہنا شاعر کی محدود استعداد کی، اور یک طرفہ تفسیر پیش کرنا تنقید نگار کی تہی مایگی اور کوتاہ بینی کی دلیل ہے۔ صاف اور سادہ شعر کہنے میں خوبی ضرور ہے۔ لیکن بڑائی نہیں۔ خوبی اس لیے کہ شعر میں صفائی، سادگی اور مزہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب کہ ایک طرف خیالات، جذبات اور مشاہدات کے مرکب میں پیچیدگی نہ ہو، اور دوسرے زبان کے لامحدود پوشیدہ امکانات اور وسائل پر شاعر کو پوری قدرت حاصل ہو۔ لیکن شعر کی قدر و قیمت بہ یک وقت مواد کی معنی خیزی اور شاعر کے لسانی شعور، دونوں سے متعین ہوتی ہے۔ چھوٹے خیالات پر الفاظ کی قبا کا راست بیٹھ جانا محل حیرت نہیں ہے۔ گہرے خیالات، نازک احساسات اور خورد بینی مشاہدات کو ترشے ہوئے تخیلی پیکروں میں اس طرح متشکل کر دینا کہ ان سے شاعرانہ اشاریت کی شعاعیں پھوٹ نکلیں، یہی بڑی کامیاب اور زندہ رہنے والی شاعری کی علامت ہے۔ پھر اس مواد میں ایسی عمومیت اور وسعت پیدا کر دینا کہ انہیں ہر دور میں مختلف صلاحیتیں، رجحانات اور علمی، سیاسی اور نفسیاتی شعور رکھنے والے اپنی اپنی پسند، قوت فیصلہ اور بصیرت کے مطابق سمجھ اور سمجھا سکیں، یہ بھی معمولی کام نہیں۔ اسی لیے کسی بڑے شاعر کے مطالعے اور محاکمے کے لیے نہ صرف علم کی ہمہ گیری، بلکہ نقطۂ نظر کی وسعت بھی ضروری ہے۔ اگر اس معاملے میں اس نقطۂ نظر کو، جو ابھی بیان کیا گیا، صحیح تسلیم کر لیا جائے تو کیا یہ اشعار مندرجہ بالا خصوصیات کے حامل نہیں ہیں؟:

دل میں ذوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالبؔ
کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب
اس رہ گذر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

وائے دیوانگیٔ شوق کہ ہر دم مجھ کو
آپ جانا اُدھر اور آپ ہی حیراں ہونا

کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں
ذرّہ ذرہ روکشِ خورشیدِ عالمتاب تھا

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیٔ فرشتہ ہماری جناب میں

گھر ہمارا جو نہ روتے بھی تو ویراں ہوتا
بحر اگر بحر نہ ہوتا تو بیاباں ہوتا

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

جاتا ہوں داغِ حسرتِ ہستی لیے ہوئے
ہوں شمعِ کشتہ درخورِ محفل نہیں رہا

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز

غمِ ہستی کا اسدؔ کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

ہیں زوال آمادہ اجزا، آفرینش کے تمام
مہرِ گردوں ہے چراغِ رہ گذارِ بادِ یاں

کس کو سناؤں حسرتِ اظہار کا گلہ
دل فردِ جمع و خرچِ زباں ہائے لال ہے

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے
طاقت کہاں جو دید کا احساں اٹھائیے

ظلمت کدہ میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغباں و کفِ گل فروش ہے
یا صبحدم جو دیکھیے آ کر تو بزم میں
نے وہ سرور و سوز، نہ جوش و خروش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی　　　ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

کلام غالب کے تعقلی رنگ کا پتہ بعض ان تراکیب سے بھی چلتا ہے، جو ان کے یہاں تواتر اور تسلسل کے ساتھ استعمال کی گئی ہیں۔ ان میں سے چند یہ ہیں: وادیٔ خیال، دامانِ خیال، گذرگاہ خیال، محشرِ خیال، جوہرِ اندیشہ، زانوئے تامل، پہلوئے اندیشہ، حیرت آبادِ تمنا، برگ ادراک وغیرہ وغیرہ۔ میں نے ان کا ذکر خاص طور سے اس لیے کیا ہے، کیونکہ ان بہت سی شہادتوں کے علاوہ جو ہم نے اب تک اپنے دعوے کے ثبوت میں پیش کی ہیں، ان تراکیب کا کلام غالب میں منتشر ہونا ہماری دلیل کو اور محکم کر دیتا ہے۔ گو اقبالؔ اور دوسرے بڑے شاعروں کی طرح غالب نے "جامۂ حرف" کی تنگی کی شکایت کی ہے مگر چونکہ الفاظ ہی حقیقت کے ابلاغ کا واحد ذریعہ ہیں اور ہدایت اور اسلوب بیان کے اعمال متوازی چلتے ہیں۔ اس لیے اگر ہم کسی شاعر کے ادراک کے متعلق کوئی فیصلہ اس کی تراکیب کی اشارتی کیفیت کی بنا پر کریں، تو یہ غالباً بے جا نہ ہوگا۔ اور اس لیے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ غالب کی شاعرانہ فکر اور رنگ طبیعت پران کی مخصوص تراکیب کے استعمال سے کافی روشنی پڑتی ہے۔

غالبؔ کی شاعری کی ایک اہم خصوصیت، جو ان کے اور سترھویں صدی کے انگریز شاعر ڈن کے یہاں مشترک ہے، رمزِ بلیغ (CONCEIT) کا استعمال ہے۔ اس فنی اصطلاح کا مفہوم یہ ہے کہ کسی تاثر، جذبے یا خیال کی تشریح کے لیے ایسی دو اشیاء کے درمیان مشابہت و مماثلت قائم اور ظاہر کی جائے، جو بادی النظر میں ایک دوسرے سے بمراحل دور ہوں، لیکن جن میں ایک اندرونی ربط متعین کیا جا سکے۔ رمز بلیغ کی تعریف ڈاکٹر جانسن نے یہ کی تھی کہ "یہ غیر مشابہ تخیلی پیکروں کا مجموعہ ہے، یا ان اشیاء کے درمیان، جو بظاہر مختلف ہوں، مخفی مشابہتوں کی تلاش ہے"۔ رمز بلیغ کی بنیاد ذہن کی دراکی پر زیادہ اور مماثلتوں کے دوٹوک صحیح ہونے پر کم ہے۔ جذبے اور تخیلی پیکر کے درمیان خلاف معمول رشتے قائم کرنے کے لیے شاعر اپنے حافظے کے لامحدود خزانوں کو کنگھالتا ہے، اور دور و نزدیک کی اشیاء کو بالمقابل جمع کر دیتا ہے۔ اس طرح ذہنی عادتوں کو مستقل شکست ہوتی رہتی ہے۔ چونکہ تخیلی پیکر کی تعمیر میں تناسب باطنی کو مدنظر نہیں رکھا جاتا، اس لیے شعر کے پوشیدہ امکانات احساس حیرت کے ساتھ بروئے کار آتے ہیں۔ رمز بلیغ میں اشاریت، حسن آفرینی اور اختصار و بلاغت، یہ سب عناصر پائے جاتے ہیں۔ رمز بلیغ کی ایک صاف اور سادہ مثال داغؔ کے اس شعر میں موجود ہے:

نہ پوچھیے مرے روزِ سیاہ کی ظلمت　　　چراغ لے کے جو ڈھونڈا، تو آفتاب نہ تھا

مبالغہ تو رمز بلیغ کی ہیئت ترکیبی میں شامل ہے، اور ایک طرح کا تناؤ اور تذبذب بھی، مگر اس کے عقب میں فشار کی جو کیفیت پائی جاتی ہے، وہ بھی اسی قدر ضروری ہے۔ اس سے پڑھنے والے کے ذہن اور ادراک میں جو ایک نوع کی جودت اور تنویر پیدا ہوتی ہے، اور جو انوکھے رشتے اسے بظاہر انمل، بے جوڑ اشیاء کے درمیان نظر آنے لگتے ہیں، وہی اس کے استعمال کا جواز ہیں۔ ان غیر متعلق اشیاء کے درمیان، جنہیں شاعر کی زبردست قوت متخیلہ و متفکرہ ایک سطح پر جمع کر دیتی ہے، شاعر کی نظر میں ایک اندرونی وابستگی تلاش

کرلیتی ہیں، وہ ان کے اختلاف کو تسلیم کرنے کے باوجود ان کی یگانگت کا احساس دلاتی ہیں۔ اور وہ مختلف تخیلی پیکر جس تانے بانے میں پیوست کیے جاتے ہیں، اس میں ایک طرح کی استواری پائی جاتی ہے۔ غالب کے کلام میں پیچیدہ مگر کامیاب رمز بلیغ کی مثالیں بہت سے اشعار میں ملتی ہیں۔ مثال کے لیے ان اشعار پر غور کیجیے:

دل نہیں تجھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار — اس چراغاں کا کروں کیا، کارفرما جل گیا

ہیں بسکہ جوشِ بادہ سے شیشے اچھل رہے — ہر گوشۂ بساط ہے سر شیشہ باز کا

چھوڑا مہِ نخشب کی طرح دستِ قضا نے — خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

خانہ ویراں سازیٔ حیرت تماشا کیجیے — صورتِ نقشِ قدم ہوں رفتۂ رفتارِ دوست

نہ چھوڑی حضرتِ یوسف نے یاں بھی خانہ ویرانی — سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر

چشمِ خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے — سرمہ تو کہوے کہ دودِ شعلۂ آواز ہے
پیکرِ عشاق سازِ طالعِ ناساز ہے — نالہ گویا گردشِ سیارہ کی آواز ہے

درکار ہے شگفتنِ گلہائے عیش کو — صبحِ بہار پنبۂ مینا کہیں جسے

چھڑکے ہے شبنم آئینہ برگِ گل پر آب — اے عندلیب وقتِ وداعِ بہار ہے

لیکن اگر رمزِ بلیغ میں تخیل کی کارفرمائی پوری طرح موجود نہ ہو، اور تخیلی پیکر اور احساس کے درمیان سچا امتزاج نہ پیدا ہوسکے، تو پھر وہ ایک طرح کی عالمانہ سخن سازی یا تکیۂ فن (MANNERISM) بن جاتی ہے۔ غالب کے یہاں اس تنزل یافتہ رمزِ بلیغ کی مثالیں بھی نایاب نہیں ہیں، گو اس سے ان کی قادرالکلامی پر کوئی حرف نہیں آتا۔ چند مثالیں یہ ہیں:

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا — میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا — تماشائے بیک کف بردنِ صد دل پسند آیا

مری تعمیر میں مضمر ہے ایک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

کیا بدگماں ہے مجھ سے کہ آئینہ میں مرے
طوطی کا عکس سمجھے ہے زنگار دیکھ کر

برنگِ کاغذِ آتش زدہ نیرنگ۔ بیتابی
ہزار آئینہ دل باندھے ہے بالِ یک تپیدن پر

دل آشفتگانِ خالِ کنجِ دہن کے
سویدا میں سیرِ عدم دیکھتے ہیں

مری ہستی فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے
جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے

مشابہت کا یہ وسیلہ اختیار کرنے میں جو ایک طرح کی صنعت کاری (ARTIFICE) کو دخل ہے، اس سے اس قسم کی شاعری کے تعقلی رجحان کا پتہ چلتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ایسے کلام کی تہہ میں سچی شعریت پائی جا سکتی ہے۔ کالرج کی رائے بھی یہی ہے کہ تخیل کے عمل کے لیے بیدار قوت کا فیصلہ درکار ہے اور تخیل اور عقل کے وظائف اتنے متضاد اور متخالف نہیں ہیں، جیسے بظاہر معلوم ہوتے یا سمجھے جاتے ہیں۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ تخیل کے عمل میں عقل کی کارفرمائی موجود ہوتی ہے، بالکل اسی طرح جیسے عقل کی انتہائی بلندیوں تک رسائی بعض اوقات چشم زدن میں تخیل کی مدد سے ممکن ہو جاتی ہے۔ غالب اور ڈن دونوں کے یہاں ہمیں عقل اور تخیل، یا فکر اور جذبہ خلط ملط نظر آتے ہیں۔ وہ دونوں فکر کو براہ راست احساس میں تبدیل کر دینے کی صلاحیت رکھتے ہیں، اور فکر کا احساس اس طرح کرتے ہیں جس طرح ایلیٹ کے بقول گلاب کی خوشبو کا۔ اسی لیے اس نے اس خصوصیت کو عظیم شاعری کی پہچان بتایا ہے۔ ملٹن کی شاعری پر اس نے جو تنقید کی تھی، اس کی بنیاد میں یہی مفروضہ تھا، کہ اس کے یہاں اس قسم کی وحدت پسند ادراک کا فقدان پایا جاتا ہے جس کی وجہ سے ایلیٹ کے نزدیک ملٹن نے انگریزی شاعری کی روایت کو نقصان پہنچایا ہے۔

ایسی شاعری کا ظہور اس وقت ہوتا ہے جب شعری وسائل کی حدیں بہت وسیع ہو جاتی ہیں، اور شاعر ایک قسم کے تجربے سے دوسرے قسم کے تجربے کی طرف ذہنی سفر آسانی کر سکتا ہے۔ جس طرح ڈن اپنی عشقیہ نظموں میں متکلمانہ دینیات، قانون، جغرافیہ، سائنسی علوم اور رمتیرک اور ملوث محبت کی روایتوں سے بے دھڑک استفادہ کرتا ہے، اسی طرح غالب بھی متداول علوم یعنی اخلاق، فلسفہ، طب، قانون اور اسلامی اساطیری نظام سے فیض اٹھاتے ہیں۔ یہ سب ماخذ واقعی اور براہ راست تجربے پر مستزاد ہیں۔ ایلیٹ کی رائے کے بموجب عام آدمی کے تجربے میں انتشار، بے قاعدگی اور جزدیت پائی جاتی ہے۔ شاعر کے تجربات، خواہ وہ کتنے ہی مختلف النوع ہوں اور کتنے ہی مختلف سرچشموں سے حاصل کیے گئے ہوں، برابر کلیات میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ ایسے شاعر کو یہ خاص حق حاصل ہوتا ہے

کہ وہ مختلف ذہنی دنیاؤں کو اپنی تگ وتاز کی جولانگاہ بنا سکے، اور حسبِ خواہش علوم وفنون سے مستعار اصطلاحوں میں اپنے بنیادی تجربوں کو بیان کرنے پر قدرت رکھتا ہو۔ اس سے اس کی شعری کائنات میں ایک طرح کی فراخی پیدا ہوجاتی ہے، اور پڑھنے والے کو اس کی ذہنی متعدی اور جذب ونفوذ کی استعداد کا بھی اندازہ ہوتا ہے، اور داخلی جذبے کے گوشے سمٹنے کے بجائے بسیط ہوجاتے ہیں۔ ایلیٹ نے کہا ہے کہ شاعر خواہ کسی کی محبت کا اسیر ہو، یا اسپنوزا کے مطالعے میں غرق ہو، اور چاہے ان تجربوں کا آپس میں ٹائپ کی مشین کے شور اور کھانا پکنے کی خوشبو سے کوئی علاقہ نہ ہو، لیکن شاعر کے ادراک میں یہ تمام انمل، بے جوڑ تجربات اپنی لاتعلقی برقرار نہیں رکھ سکتے، بلکہ برابر ایک دوسرے میں مدغم ہوتے رہتے ہیں۔ غالب نے ایک جگہ مادّے کی غیر فنا پذیری کے مسئلے کو غزل کی زبان میں یوں بیان کیا ہے:

سب کہاں، کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں — خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

اس مفہوم کے بہت سے اشعار ہمیں عمر خیام کے یہاں بھی ملتے ہیں۔ حیات کے ارتقاء کے مسئلے پر ڈارون سے بہت پہلے مسلمان مفکرین نے غور کیا تھا۔ چنانچہ فارابی، بوعلی سینا، ابوالحسن اور مولانا روم کے نام اس سلسلے میں قابلِ ذکر ہیں۔ گو ان کے قیاسات سائنٹیفک صحت پر مبنی نہ تھے۔ تاہم انہیں اس امر کا وجدانی احساس تھا کہ حیات فی نفسہٖ آمادۂ ارتقاء ہے۔ تخلیقی ارتقاء کا جدید ترین نظریہ فرانسیسی فلسفی برگسان نے پیش کیا ہے، اور وہ عقل سے کہیں زیادہ وجدان کا قائل ہے۔ اقبال بھی اس کے نظریات سے متاثر ہوئے ہیں۔ غالب نے اس سلسلے میں اپنی شاعرانہ بصیرت کا اظہار اس طرح کیا ہے:

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز — پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

ایک اور شعر میں سائنس کے ایک مسلمہ اصول سے فائدہ اٹھایا گیا ہے:

ضعف سے گریہ مبدل بہ دمِ سرد ہوا — باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہوجانا

ایک اور جگہ ایک ادنیٰ مشاہدے کو ذہن میں رکھ کر محبت کی کیفیت پر اس طرح استدلال کیا ہے:

آگ سے پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا — ہر کوئی درماندگی میں نالے سے ناچار ہے

غالب کو عقلی یا وجدانی طور پر اس کا بھی احساس تھا کہ فضائے بسیط سے اس طرف اور بھی سیارے موجود ہیں، جہاں حیات اسی طرح ارتقاء پذیر ہوسکتی ہے، جیسے کہ کرۂ زمین پر:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے — عرش سے پرے ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

غالب کے انکار میں ارتقاء کے اس تصور کی طرف، جس کا سلسلہ قدیم اسلامی مفکرین اور برگسان سے ملتا ہے، ابھی اشارہ کیا گیا۔ بعض ایسے اشعار بھی غالب کے یہاں ملتے ہیں، جن میں طب کے اصول سے مستفیض ہونے کی کوشش کی گئی ہے:

غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل — خوں کیا ہوا دیکھا، گم کیا ہوا پایا

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی ہیولیٰ برق خرمن کا ہے، خونِ گرم دہقاں کا

نہ پوچھ سینۂ عاشق سے آبِ تیغ نگاہ کہ زخم روزنِ در سے ہوا نکلتی ہے

جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اک بار جل گئے اے ناتمامیٔ نفس شعلہ بار حیف

جی جلے ذوق فنا کی ناتمامی پر نہ کیوں ہم نہیں جلتے نفس ہر چند آتش بار ہے

سب سے زیادہ دل چسپ وہ اشعار ہیں، جن میں قانون کی اصطلاحات میں حدیث دل بیان کی گئی ہے۔ ان اشعار کی اہمیت کا اندازہ سرسری مطالعے سے شاید نہ ہو، لیکن اگر ایک خاص پس منظر کے بالمقابل ان پر غور کیا جائے تو ان میں اس اصول کی تشریح نظر آئے گی، جو بیان کیا جا چکا ہے۔ اصطلاحات کا یہ استعمال نہ اتفاقی ہے نہ بے معنی۔ دراصل ہمیں ان اشعار میں ان تجربات کا پرتو ملتا ہے، جو غالب کو اپنی اس پنشن کو جاری کرانے کے سلسلے میں متواتر ہوتے رہے، جو انہیں چچا کی جاگیر کے عوض ملی تھی۔ چونکہ اس معاملے نے غالب کو تمام عمر امید و بیم کی حالت میں رکھا۔ اس لیے ان کے وحدت پسند ادراک میں انگریزی عدالتوں میں حاصل شدہ تجربے، محبت کے شدید شخصی اور تخلیقی جذبے سے مخلوط ہو کر ایک کل میں تبدیل ہو گئے:

پھر کھلا ہے درِ عدالت ناز گرم بازارِ فوج داری ہے
ہو رہا ہے جہان میں اندھیر زلف کی پھر سرشتہ داری ہے
پھر دیا پارۂ جگر نے سوال ایک فریاد و آہ و زاری ہے
پھر ہوئے ہیں گواہِ عشق طلب اشکباری کا حکم جاری ہے
دل و مژگاں کا جو مقدمہ تھا آج پھر اس کی روبکاری ہے

غالب کا کلام ہندی مغل تمدن کی روح کا عکس پیش کرتا ہے۔ ان کے یہاں ہمیں انسان کی عظمت کا احساس، زندگی میں نئے امکانات کی تلاش کا جذبہ، قوی اور معنی خیز احساسات کو اظہار بیان میں لانے کی کوشش اور کائنات کی دل فریب اور دل کش اشیا سے لطف اندوز ہونے کی حرص پوری طرح نظر آتی ہے مغلوں کے زمانے میں یہ تمدن اپنی انتہائی بلندیوں تک پہنچ گیا تھا، اور اس کا اظہار زندگی کے مختلف شعبوں میں حیرت انگیز تکمیل حسن اور نفاست کے ساتھ ہوا تھا۔ لیکن تاریخی ارتقا کے تقاضوں کے مطابق اس تمدن کی ہیئت ترکیبی میں انتشار کے عناصر بروئے کار آنے لگے تھے۔ غالب کے یہاں ہمیں اس تمدن کے انحطاط اور زوال آمادگی کا احساس بھی ملتا ہے، اور اس افق کا بھی، جس پر نئے مغربی تمدن کا آفتاب طلوع ہو رہا تھا۔ غالب نے پرانی تہذیب کی شکست و ریخت کا ماتم بھی کیا ہے، ان محفلوں کے منتشر ہو جانے پر آنسو بھی بہائے ہیں، جن سے ماضی کا وزن و وقار

وابستہ تھا۔ ان بستیوں کے اجڑنے کا نوحہ بھی کیا ہے، جن میں کبھی زندگی کا ہنگامہ گرم تھا، لیکن اس کے باوجود مجموعی طور پر ان کی شاعری کا لہجہ مائل بہ امید آفرینی ہے، کیونکہ ایک طرف تو ان کے مزاج میں وہ توازن اور احساس مزاج تھا، جو زندگی کے گرم و سرد اور سخت و سست کو ہموار کر سکتا ہے، اور دوسری طرف قبولیت کی وہ استعداد، ضبط کا وہ جوہر اور عینیت پسندی کا وہ سہارا تھا، جو ایک نئے آدم کے ظہور کا منتظر رہتا ہے، زندگی کی نئی تشکیل کو اپنا سکتا ہے اور فضا کی اداسی اور افسردگی سے امید کی کرنوں کو چھین سکتا ہے۔ غالب کی تصویر دیکھ کر دو تاثرات پیدا ہوتے ہیں، اول یہ کہ انہیں اپنی خودی کا گہرا احساس تھا، اور وہ اس زندگی کا گہرا شعور رکھتے تھے، جو ان کے باطن میں ہنگامہ پرور تھی؛ اور دوسرے یہ کہ ان میں دیوزادوں جیسی فہم و فراست اور قوت فیصلہ تھی۔ غالب کے یہاں ہمیں جدید ذہن کا بڑا کامیاب نمونہ ملتا ہے۔ اس ذہن کی خصوصیات، اس کی ندرت، پیچیدگی، ذہنی اور جذباتی کشاکش کے باوجود توازن، وحدت اور ترتیب قائم کرنے کی طرف میلان کا پایا جانا ہیں۔ ان کی شاعری میں ایک ذہنی بیداری اور چوکناپن نظر آتا ہے۔

غالب کا فن

رمز شناس کہ ہر نکتہ ادائے دارد　　　محرم آنست کہ رہ جز باشارت نردد

ہر چند غالب کی ہمہ گیر فطانت نے اپنی نمود کے لیے فن کے مختلف سانچوں کو آزمایا اور برتا، لیکن ان کی شاعری کا عطر اور اس کا جوہر ان کی اردو اور فارسی غزلوں میں کھنچ آیا ہے، اور انہی میں ان کے خون جگر کی کشید، ان کی شخصیت کی تب و تاب ملتی ہے۔ غزل بہت کٹر صنف سخن ہے اور اس کے آداب سخت ہیں، لیکن انہی ضابطوں اور بندشوں کے اندر رہ کر اور بساط غزل کی تنگ دامنی کا مستقل شعور رکھنے کے باوجود غالب کے فکر و احساس کی تراوش ہمیں ان کی غزلوں میں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ غالب کی غزلیں ہشت پہلو نگینے ہیں، جن سے معنی و مفہوم کی شعاعیں پھوٹتی ہیں، اور ان شعاعوں میں الحانِ مختلفہ کی جلوہ سامانی نظر آتی ہے۔ غالب نے اپنے فکر و وجدان کو فروغ بخشنے کے لیے جن ذہنی روایات کا سہارا لیا ہے، اور غزل کی داخلی بنیاد پران روایات کو جس طرح اپنے کلام میں سمویا ہے، وہ فی الوقت ہمارے لیے موضوعِ بحث نہیں ہیں، البتہ یہ اشارہ کرنا بے محل نہ ہوگا کہ ان کی شاعری کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ہمیں محسوس فکر ملتا ہے۔ غالب کے یہاں باضابطہ فکری نظام کی تلاش عبث ہے۔ وہ زندگی کے جلوہ ہائے صد رنگ کی تصویر کشی کرتے اور زندگی کے متعلق مختلف اور بعض اوقات متضاد انداز ہائے نظر کو ہمارے اندر ابھارتے ہیں۔ ان انداز ہائے نظر کو ہم ان کے سیاق و سباق سے توڑ کر نہیں دیکھ سکتے۔ فن اور فکر کو ایک دوسرے سے علیحدہ کر کے جانچنے کا نظریہ بہت بتدیانہ ہے۔ کیونکہ یہ ایک دوسرے میں پیوست ہوتے اور ایک غیر منقسم اکائی کو جنم دیتے ہیں۔ ادب اور شاعری میں مجرد فکر کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ اس کے لیے ہمیں علوم کی طرف توجہ مبذول کرنا چاہیے۔ فکر فن ہی کے توسط سے پڑھنے والے تک پہنچایا جاتا ہے، اور مجرد فکر اور محسوس فکر کے درمیان امتیاز کرنا ضروری ہے۔ اول الذکر فلسفے اور سائنس سے مخصوص ہے؛ موخرالذکر کی جولانگاہ ادب اور شاعری ہیں۔ جو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ فنی وسائل غیر اہم یا ثانوی درجہ رکھتے ہیں، وہ ایک قسم

کے مغالطۂ ذہنی کا شکار ہیں، اور ادب کی منفرد حیثیت اور اس کے وظیفۂ خاص سے ناواقفیت کا ثبوت بہم پہنچاتے ہیں۔ دوئم درجے کے شاعروں کے یہاں یا تو محض الفاظ و تراکیب کی نظر فریب تزئین و آرائش ملے گی یا خیالات اور تصورات فن کے ساتھ شیر و شکر نہ ہونے کی وجہ سے توجہ کو اپنی جانب کھینچیں گے۔ اول درجے کے ادب میں فن وسیلہ بھی ہے اور انجام کار بھی۔ فکر کی موثر ترسیل کے لیے فن ہی سب سے دل کش معمول (MEDIUM) ہے، اور اس لیے اس معمول ہی کے ذریعے فکر کی اہمیت کو متعین کرنا چاہیے۔

غالب کی اردو اور فارسی شاعری میں ایک بنیادی فرق ہے اور وہ یہ کہ فارسی غزل میں انہوں نے زیادہ تر روایت کی پاسداری کی ہے اور مروجہ اسالیب کو ہمواری، سہولتِ اظہار اور احساس تکمیل کے ساتھ برتا ہے اور اردو میں اس آزادہ روی بلکہ اجتہاد کا ثبوت دیا ہے، جو شاعر صرف اپنی ہی زبان کے سلسلے میں دے سکتا ہے۔ یہاں قدم قدم پر خیالات کے کوندے لپکتے ہیں، اور فن کے نت نئے پہلو سامنے آتے ہیں۔ ارسطو نے استعاروں کی ندرت اور تازگی کو شاعر کی فطانت کی دلیل قرار دیا ہے۔ استعارہ کی بنیاد اس مماثلت پر ہے، جو ذہن مدرکات کے درمیان تلاش کرتا اور متعین کرتا ہے۔ اس سے بیان میں بلاغت جلوہ گر ہوتی ہے، اور علامتیں واضح اور روشن ہوجاتی ہیں۔ استعارہ حسی تجربے کی ہیجانی کیفیت کو بروئے کار لاتا اور خیال کی وضاحت کرتا ہے۔ گویا اس میں بیک وقت تجربے کا ہیجان اور بیان کی صفائی پائی جاتی ہے۔ جدید لسانی نظریئے کے مطابق استعارہ وہ وسیلہ ہے، جس کے ذریعے حسی کائنات اور ہمارے احساسات ایک زبان پالیتے ہیں۔ دراصل استعارہ ایک فنی تدبیر ہی نہیں بلکہ ذہنی طریقۂ کار کی بھی غمازی کرتا ہے۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ استعارہ شاعر کا اولین اور صریح ردِ عمل ہے جس کے ذریعے تخیل حقیقت کا انکشاف کرتا ہے، اور یہ انکشاف پڑھنے والے کے ذہن کو منور کرتا چلا جاتا ہے۔ گویا یہ محض تمثیل کاری کا کرشمہ ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ استعارے کے عمل میں ایک لطیف اور غیر محسوس عنصر منطق کا بھی ہوتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا صحیح ہوگا کہ جس نقطہ پر تمثیلی (ANALOGICAL) اور منطقی (LOGICAL) اعمال مل جاتے ہیں، وہیں استعارہ وجود میں آتا ہے۔ استعارے کی تخلیق وجود کے اس احساس یگانگت پر مبنی ہے، جو ذہن اشیاء کے درمیان اولین ردِ عمل میں محسوس کرتا ہے، اور اسی لئے استعارے کا کوئی سچا بدل تجویز نہیں کیا جا سکتا۔ بہ الفاظِ دیگر استعارہ ایک مکمل اور قطعی بیان ہے۔ ذہن جب انفس و آفاق کی جادہ پیمائی کرتا، یا عرض اور کیفیات (ACCIDENTS & ATTRIBUTES) کی دنیا کی حد بندی کرتا یا تجربے کی کائنات میں انضباط پیدا کرنا چاہتا ہے تو اسے فوراً استعارے کی تلاش ہوتی ہے۔ ایک طور سے یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ نامانوس اور جانی بوجھی اشیاء کے درمیان جو چیز ارتباط پیدا کرتی ہے، وہ استعارہ ہی ہے۔ اس کی بدیہی خصوصیت ایجاز اور جامعیت ہے۔ اس طرح استعارہ رمز آفریں بن جاتا ہے، اور جذبے اور اندرونی تجربے کی دیدہ زیب، مرتعش اور اشاریت سے لبریز تصویریں کھینچتا ہے۔ اس کے استعمال کا لازمی نتیجہ وہ مبہم سی اکساہٹ ہے، جو پڑھنے والے کے ذہن میں حقیقت کی تفہیم کے سلسلے میں پیدا ہوتی ہے۔ تخلیقی عمل کے دوران دو واضح قسم کی صلاحیتیں بروئے کار آتی ہیں۔

ایک حسی بصیرت اور دوسرے وجدانی ادراک۔ اول الذکر کا کام حیاتی ردِ عمل کو محسوس اور گوارا شکل میں پیش کر دینا ہے، اور موخر الذکر کا کام ایک نوع کی روحانی فہم کو تقویت پہنچانا۔ استعارے کا تعلق موخر الذکر سے ہے۔ اس کا مقصود اصلی حقیقت کی تصویر کشی نہیں، بلکہ حقیقت کی تہہ در تہہ پیچیدگی اور اس کی وسعت کو اجاگر کرنا ہے۔ یہاں تاثرات ایک دوسرے کے بالمقابل نہیں رکھے جاتے، بلکہ ایک دوسرے میں جذب کر دیے جاتے ہیں جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا گیا، استعارے کے ذریعے ان بے نام روحانی کیفیات کو اظہار کی گرفت میں لایا جا سکتا ہے، جن سے شاعر کے ادراک کو براہِ راست واسطہ پڑتا ہے۔ اور اسی لیے استعارے میں ایک طرح کی بے ساختگی پائی جاتی ہے، یعنی ادراک و احساس کے عمل اور اس کے اظہار کے درمیان زمانی وقفہ بہت قلیل ہوتا ہے۔ بہ الفاظِ دیگر ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ استعارے میں اس کے دو اجزائے ترکیبی کے درمیان، جنہیں آئی۔ اے۔ رچرڈس نے (TENOR) اور (VEHICLE) کا نام دیا ہے، بہت گہرا تعلق ہوتا ہے اور وہ ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ اس مکمل وابستگی، اس ناقابلِ شکست وحدت اور تطابق کو نمایاں کرنا ہی دراصل استعارہ کا اصل وظیفہ ہے۔ غالب کے یہاں استعارے کی چند مثالیں دیکھیے:

جہاں چیست، آئینہ آگہی

دل گذرگاہِ خیالِ مے و ساغر ہی سہی

وحشت پہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا دریا زمیں کو عرقِ انفعال ہے

مینائے مے ہے سروِ نشاطِ بہار سے بالِ تدرو جلوۂ موجِ شراب ہے

نشہ ہا شادابِ رنگ و ساز ہا مستِ طرب شیشۂ مے سروِ سبزِ جوئبارِ نغمہ ہے

از گدازِ یک جہانِ ہستی صبوحی کردہ ام آفتابِ صبحِ محشر ساغرِ سرشارِ ما

اسد بندِ قبائے یار ہے فردوس کا غنچہ اگر وا ہو تو دکھلا دوں کہ یک عالم گلستاں ہے

حنائے پائے خزاں ہے، بہار اگر ہے یہی دوامِ کلفتِ خاطر ہے، عیش دنیا کا

اہلِ بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخیِ ناز　　جوہرِ آئینہ کو طوطیِ بسمل باندھا

موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال　　ہر ذرہ مثلِ جوہرِ تیغ آب دار تھا

چشمِ ما روشن کہ اس بے درد کا دل شاد ہے　　دیدۂ پرخوں ہمارا ساغرِ سرشارِ دوست

غالب کے کلام میں نہ صرف استعاروں کی افشاں چھنی ہوئی نظر آتی ہے، بلکہ تشبیہات کی زرنگارنگی بھی جگہ جگہ اپنی بہار دکھاتی ہے۔ استعارہ اور تشبیہ میں بہ جز اس کے کوئی فرق نہیں کہ استعارے میں جو اشارہ پنہاں ہوتا ہے وہ تشبیہ میں وضاحت اختیار کر لیتا ہے۔ دونوں کی بنیاد مماثلت پر ہے۔ استعارہ شاعر کے ذہن کی دین اور فطری ردِ عمل ہوتا ہے؛ تشبیہ میں خود شعوری کا ایک عنصر داخل ہو جاتا ہے۔ دونوں کے استعمال کا مقصد ایک ہی ہے، یعنی مماثلت کو اجاگر کرنا اور خیال کی ترسیل کے لیے ایسی فضا تیار کرنا جو بآسانی قابلِ قبول ہو۔ یہاں تاثر اور تمثیل میں بعدِ زمانی استعارے کی نسبت زیادہ ہوتا ہے، اور اس لیے استعارہ جس سرعت کے ساتھ ذہن کو منور کرتا ہے، وہ تشبیہ کے سلسلے میں ممکن نہیں۔ یہاں ذہن کو شروع ہی سے ایک سکون یافتہ انداز میں آگے بڑھنے کا موقع ملتا ہے۔ کلاسیکل یا دراز تشبیہ میں یہ کیفیت اور زیادہ پائی جاتی ہے، اور یہ بڑے رقبے پر محیط ہوتی ہے۔ عموماً تشبیہ کا استعمال نظم یا بیانیہ شاعری میں زیادہ ہوتا ہے۔ استعارہ یا تشبیہ دونوں ہی میں یہ بات بھی مشترک ہے کہ وہ لازمی طور پر بصری نہیں ہوتیں ان کا حسیاتی ہونا کافی ہے۔ استعارے میں اچانک پن اور نئے پن دونوں کا احساس ہوتا ہے۔ استعارہ غزل سے مخصوص ضرور ہے، لیکن تشبیہات بھی غزل کے سولہ سنگار میں شامل ہو جاتی ہیں۔ تشبیہ ایک لطیف تاثر کو بیدار کرتی ہے اور ہمیں اپنے گرد و پیش پر بار بار نظریں ڈالنے پر آمادہ کرتی ہے۔ غالب کے یہاں تشبیہات میں جو تازگی اور طرفگی ہے، اور وہ ندرتِ بیان میں جس طرح ممد ہوتی ہیں، اس کا ثبوت مندرجہ ذیل مثالوں سے ملتا ہے، جن میں خیال اور تاثر کے نئے گوشے سامنے آئے ہیں:

چو غنچہ جوشِ صفائے تنش ز بالیدن　　دریدہ بر تنِ نازک قبائے تنگش را

از ہر بنِ مو چشمۂ خوں باز کشادم　　آرائشِ بستر ز شفق بے کنم امشب

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا　　موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

یاد کر وہ دن کہ ہر یک حلقہ تیرے دام کا　　انتظارِ صید میں اک دیدۂ بے خواب تھا

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا
آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

اس شمع کی طرح سے جس کو کوئی بجھا دے
میں بھی جلے ہوؤں میں ہوں داغِ ناتمامی

ہنوز اک پرتوِ نقشِ خیالِ یار باقی ہے
دلِ افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا

فروغِ شعلۂ خس یک نفس ہے
ہوس کو پاسِ ناموسِ وفا کیا

یک قلم کاغذِ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقشِ پا میں ہے تپِ گرمیِ رفتار ہنوز

بسکہ وہ چشم و چراغِ محفلِ اغیار ہے
چپکے چپکے جلتے ہیں جوں شمع ماتم خانہ ہم

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

سب کو مقبول ہے دعویٰ تری یکتائی کا
روبرو کوئی بتِ آئینہ سیما نہ ہوا

مضمونِ وصل ہاتھ نہ آیا مگر اسے
اب طائرِ پریدۂ رنگِ حنا کہوں

حلقے ہیں چشم ہائے کشودہ بسوئے دل
ہر تارِ زلف کو نگہِ سرمہ سا کہوں

دزدیدنِ دلِ ستم آمادہ ہے محال
مژگاں کہوں کہ جوہرِ تیغِ قضا کہوں

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد
جانتے ہیں سینۂ پُرخوں کو زنداں خانہ ہم

شوقِ دیدار میں گر تو مجھے گردن مارے
ہو نگہ مثلِ گلِ شمع پریشاں مجھ سے

بیاں کیا کیجئے بیدادِ کاوش ہائے مژگاں کا — کہ ہر یک قطرۂ خوں دانہ ہے تسبیحِ مرجاں کا

سائے کی طرح ساتھ پھریں سرو و صنوبر — تو اس قدِ دلکش سے جو گلزار میں آوے

سیاہی جیسے گر جائے دمِ تحریر کاغذ پر — مری قسمت میں یوں تصویر ہے شب ہائے ہجراں کی

ہے آرمیدگی میں نکوہش بجا مجھے — صبحِ وطن ہے خندۂ دنداں نما مجھے

دل و دیں نقد لا ساقی سے گر سودا کیا چاہے — کہ اس بازار میں ساغر متاعِ دست گرداں ہے

شمارِ سبحہ مرغوبِ بتِ مشکل پسند آیا — تماشائے بیک کف بردنِ صد دل پسند آیا

نکوہش ہے سزا فریادیٔ بیدادِ دلبر کی — مبادا خندۂ دنداں نما ہو صبحِ محشر کی

میکدہ گر چشمِ مستِ ناز سے پاوے شکست — موئے شیشہ دیدۂ ساغر کی مژگانی کرے

ایک منفرد فنّی تدبیر جو غالب کے یہاں کہیں کہیں مستعمل ہوئی ہے، رمزِ بلیغ (CONCEIT) ہے۔ استعارے اور تشبیہہ ہی کی طرح اس کا مدار بھی مماثلت کے اس احساس پر ہے، جو ذہن مختلف اشیاء کے درمیان دریافت کرتا اور نمایاں کرتا ہے۔ ایک طور سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ رمزِ بلیغ وہ استعارہ ہے، جسے طوالت دی گئی ہو، مگر ظاہر ہے کہ وہ طویل یا دراز تشبیہہ نہیں ہے، اس کے سوا کچھ اور بھی ہے۔ ڈاکٹر جانسن نے اس کی تعریف یہ کی ہے کہ یہ غیر مماثل اشیاء میں مماثلت کی تلاش ہے، یعنی ایسے انمل، بے جوڑ اور دور افتادہ مدرکات ہیں، جن میں بظاہر کوئی نقطۂ اتصال نہ ہو۔ مخفی مشابہتوں کی نشان دہی کرنا شاعر کی ژرف نگاہی کا ثبوت فراہم کرنا ہے۔ اس سے ذہن میں ایک فراخی اور کشادگی پیدا ہوتی ہے، اور ہم احساسِ حیرت کے ساتھ اشیاء کے پہلوؤں کو بے نقاب دیکھتے ہیں، جن کی طرف ذہن کبھی منتقل نہ ہوا تھا۔ ظاہر ہے کہ یہاں تخیل کا وہ عمل، جو شعری مواد کی قلب ماہیت کرتا ہے، حافظ کی بنیاد پر رونما ہوتا ہے، اور نظر کے سامنے وسیع رقبے پر پھیلے ہوئے مدرکات یا ذہن میں پیوستہ یادوں اور نقوش کے درمیان ایک اندرونی وحدت کو نمایاں کرتا ہے۔ یہ سب منتشر ساز و سامان شاعر کی قوتِ متخیلہ کے ذریعے شعور کے مرکزی نقطہ پر جمع کر دیا جاتا ہے، اور اس میں شاعر کی دوربین نظریں ایک ربطِ پنہاں کو متعین کرتی ہیں۔ اس ربط میں صحتِ قطعی کا ہونا اتنا ضروری نہیں، جتنا کہ اس کا جائز ہونا۔ اس میں ذہن کی دراکی ضرور نمایاں ہوتی ہے، اور

مماثلت رمزِ بلیغ اسی وقت بنتی ہے، جب ہم دو مدرکات کے درمیان اختلاف کا احساس رکھنے کے باوجود ان کی اندرونی وابستگی کو مان لیں۔ یہ عمل پڑھنے والے کے ذہن کے دریچوں کو کھولنے میں ضرور مدد دیتا ہے۔ رمزِ بلیغ کے استعمال کی تہہ میں کائنات میں مطابقات (CORRESPONDENCES) کا نظریہ چھپا ہوا ہے، یعنی یہ کہ کائنات میں وابستگیوں کا یہ وسیع جال وجود کے تعدد اور تنوع کو ایک وحدت میں ڈھال دیتا ہے۔ چونکہ خود کائنات میں یہ مطابقات موجود ہیں، لہذا شاعر مختلف مدرکات اور ان کے باطنی آہنگ کے درمیان بھی ان مطابقات کی جستجو کرتا ہے۔ اور اس پورے عمل میں اسے اپنے تخیل کی تگ و تاز پر بھروسا کرنا پڑتا ہے۔ عام آدمی کی نظریں تجربے کے خلفشار اور اس کی جزویت میں کسی نظم کو نہیں تلاش کر سکتیں، لیکن شاعر کے ذہن و ادراک میں، اس کی حسّاس اور پیچیدہ نفسیاتی تنظیم کی وجہ سے بظاہر متضاد تجربات ایک کلیت (TOTALITY) میں ڈھلتے رہتے ہیں۔ اس سے تخیل کی برّاقی اور اس کے اثر و نفوذ کی صلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ رمزِ بلیغ کے استعمال سے شاعر کی غایت تصویروں کا پیش کرنا نہیں، بلکہ شعر کی بساط کو وسیع کرنا ہے، یعنی تاثر، خیال اور جذبے کے متنوع لوازمات کو، جو ایک دوسرے سے بمراحل دور ہیں، آپس میں منطبق کرنا۔ اس سے قاری کے ردِّ عمل میں احساسِ حیرت کا پیدا ہونا لازمی ہے۔ اور اسی کے اثر سے ذہن میں ایک نوع کا تناؤ بھی پیدا ہوتا ہے۔ لیکن یہ تناؤ زیادہ دیر تک قائم نہیں رہتا۔ تناؤ کے ساتھ ہی یا اس کے فوراً بعد ایک نشار کی کیفیت بھی پیدا ہوتی ہے، اور یہی دراصل کامیاب رمزِ بلیغ کا آخری ردِّ عمل بھی ہوتا ہے۔ اگر اس فنّی صفت کو غیر ذمہ داری کے ساتھ برتا جائے اور ذہن اور تخیل دور از کار تماثیل (ANALOGIES) کے استعمال کا عادی بن جائے، تو یہ کوشش مضحکہ خیز ثابت ہوگی، اور ردِ عمل میں احساسِ حیرت، ندرت یا انکشاف کی تحریک کرنے کی بجائے ناگوار ذہنی ورزش کو دعوت دے گی۔ ایسی صورت میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کا مقصدِ اولین تجربے کے مختلف گوشوں کو، ان کے تضاد کے باوجود، بے نقاب کرنا نہیں ہے، بلکہ اپنی طبّاعی اور جدت پسندی کی نمائش کرنا ہے۔ غالب کے یہاں رمزِ بلیغ کے کامیاب اور مؤثر استعمال کی چند مثالیں دیکھیے:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا — کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ — صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

یاس و امید نے یک عربدہ میداں مانگا — عجزِ ہمت نے طلسمِ دلِ سائل باندھا

مقدم سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے — خانۂ عاشق مگر سازِ صدائے آب تھا

دل نہیں تجھ کو دکھاتا ورنہ داغوں کی بہار — اس چراغاں کا کروں کیا کارفرما جل گیا

چھوڑا مہِ نخشب کی طرح دستِ قضا نے — خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

نہ چھوڑی حضرتِ یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی — سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر

پیکرِ عشاق سازِ طالعِ ناساز ہے — نالہ گویا گردشِ سیارہ کی آواز ہے

چھڑکے ہے شبنم آئینۂ برگِ گل پہ آب — اے عندلیب وقتِ وداعِ بہار ہے

نہ پوچھ سینۂ عاشق سے آبِ تیغِ نگاہ — کہ زخمِ روزنِ در سے ہوا نکلتی ہے

نہ آئی سطوتِ قاتل بھی مانع میرے نالوں کو — لیا دانتوں میں جو تنکا، ہوا ریشہ نیستاں کا

رحم کر ظالم کہ بودِ چراغِ کشتہ ہے — نبضِ بیمارِ وفا، دودِ چراغِ کشتہ ہے

آخری شعر کے پہلے مصرع میں انسانی ہستی کی ناپائیداری کے لئے 'چراغِ کشتہ' کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ دوسرے مصرع میں سودائی محبت کی نبض کو بجھتے ہوئے چراغ کے دھوئیں کے مماثل ٹھیرایا ہے۔ ان دونوں مصرعوں میں جو رمز پوشیدہ ہے اور جس سے شعر کی تعمیر میں فائدہ اٹھایا گیا ہے، وہ یہ ہے کہ اطبّا مریض کی نبض کو نبض دودی کہتے ہیں۔ یہاں طب کی اصطلاح 'بجھتے ہوئے چراغ کا دھواں اور انسانی زندگی کی ناپائیداری اور محبت کا تجربہ' جو بظاہر آپس میں کوئی ربط نہیں رکھتے، ایک وحدت میں سمو دیے گئے ہیں، رمز بلیغ کے ذریعے متخالف اور متضاد تجربے ایک دوسرے میں خلط ملط ہوتے رہتے ہیں، اور قطعی غیر متوقع انکشافات کا باعث بنتے ہیں۔ غالب کی نجی زندگی میں اس کش مکش کو بڑا دخل ہے، جو ان کی پنشن کی واگذاشت کے معاملے سے متعلق ہے۔ انہوں نے اس سلسلے میں جو صعوبتیں برداشت کیں، جس طرح دور و دراز کے سفر کیے، اپنی مقصد برآری کے لیے انہیں اپنی سطح سے جس حد تک نیچے آنا پڑا، عدالتوں کا انہیں جو تلخ تجربہ ہوا، اور اس قضیے نے انہیں برسوں عالمِ امید و بیم کی جس حالت میں رکھا، ان سب کے نقوش ان کی زندگی کے متن پر ابھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ غالب جیسے شاعروں کی ایک خصوصیت وہ ذہنی لچک بھی ہے، جس کی وساطت سے ان کا تخیل تجربے کی ایک پرت (LAYER) سے دوسری پرت کی طرف بآسانی منتقل ہو جاتا ہے۔ یہاں ایک قطعے کے چند شعر درج کیے جاتے ہیں، جن میں غالب

نے محبت جیسے شدید منفرد تجربے کو عدالتوں میں حاصل شدہ تجربات سے آمیز کر کے پیش کیا ہے:

پھر کھلا ہے درِ عدالتِ ناز — گرم بازارِ فوجداری ہے
ہو رہا ہے جہان میں اندھیر — زلف کی پھر سرشتہ داری ہے
پھر دیا پارۂ جگر نے سوال — ایک فریاد و آہ و زاری ہے
پھر ہوئے ہیں گواہِ عشق طلب — اشکباری کا حکم جاری ہے
دل و مژگاں کا جو مقدمہ تھا — آج پھر اس کی روبکاری ہے

یہ امر غور طلب ہے کہ اس غزل کے پہلے آٹھ شعر شدید قسم کے داخلی جذبے کی عکاسی کرتے ہیں۔ یہی نہیں، بلکہ ان کا مرکز و محور محبت کے تجربے کی بازآفرینی ہے؛ اور یہ تجربہ ماضی کے دھندلکے سے بار بار جھانک رہا ہے۔ نویں شعر سے ایک عمومی رنگ ابھرتا ہے، یعنی ذاتی اور غیر ذاتی کی آمیزش سے دو مختلف قسم کے تجربات میں ایک ہم آہنگی یا وحدت پیدا کی گئی ہے۔ اس سے تخیل کی وسعت اور گہرائی کا اندازہ ہوتا ہے، اور اس انتقالِ ذہنی کا بھی، جو رمز بلیغ کے استعمال سے شاعر ہمارے روبرو لاتا ہے۔

غالب کے فن کا اہم ترین پہلو، جو ان کی فکر سے براہ راست متعلق ہے، ان کے یہاں شعری پیکروں کا استعمال ہے۔ شعری پیکر کی سہل ترین تعریف تو یہ ہے کہ یہ تجربے کے سیاق و سباق میں نقوش یا کیفیات کا مصور بیان ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے اور یہ کہنا بڑی حد تک درست بھی ہے کہ شعری پیکر جذبات اور احساسات کی باتیات کی تصویر کشی ہے؛ یعنی جذبات، احساسات اور ارتعاشاتِ ذہنی و روحانی کو رنگ، آواز یا خوشبو کے پیکر سے متعلق اور مربوط کیے بغیر انہیں اظہار کی گرفت میں لانا ممکن نہیں۔ دراصل حقیقت کئی علائق کے تانے بانے کا نام ہے، اور شعری پیکر کا استعمال محض کمالِ فن کی دلیل نہیں، بلکہ حقیقت کے عرفان کا ایک بہت ہی لطیف اور موثر وسیلہ بھی ہے۔ اس کائنات میں ہر شے ایک دوسرے سے متعلق ہی نہیں، ایک دوسرے میں پیوست بھی ہے۔ اشیاء کے درمیان تعلق اور رابطے کی نوعیت یا اشیاء اور جذبات و احساسات کے درمیان نقطۂ اتصال، ان دونوں کو شعری پیکر ہی کے ذریعے متعین کیا جا سکتا ہے۔ اس سے یہ بخوبی ظاہر ہے کہ شعری پیکر صرف مفرد الفاظ یا تراکیب کے در و بست سے ایک سحر کارانہ فضا ہی کو وجود میں نہیں لاتا، بلکہ اس سے گنجینۂ معنی کا طلسم بھی کھلتا ہے۔ اور فن کار زندگی کے متعلق اپنے بنیادی رویے اور اپنے نظامِ اقدار کو بھی بسا اوقات اسی کے ذریعے پڑھنے والوں تک پہنچاتا ہے، گویا شعری پیکر نظم یا غزل کے تار و پود میں ایک کلیدی حیثیت کا حامل ہے۔

غالب کی شاعری کا پس منظر ایک زوال آمادہ تہذیب اور اس سے متعلق سماجی اور فکری نظام ہے سیاسی اور معاشرتی اعتبار سے یہ ایک افراتفری اور بے چینی کا دور تھا۔ پرانا نظامِ حیات و اقدار اس وقت ایک کالبدِ بے جان معلوم ہوتا تھا، اور نئے نظام کی، جس کے اندر تازہ لہو کی گردش محسوس ہوتی تھی، ابھی صرف شعاعِ اولیں ہی افقِ نظر پر تھرتھرا رہی تھی۔ یعنی جس سماج کے غالب ایک ممتاز نمائندہ تھے، وہ ایک

تہذیبی دوراہے پر پہنچ چکی تھی، اور ایک گہری، یک لخت اور بنیادی تبدیلی کی طلبگار تھی۔ ایسے انقلابی دور میں جب زندگی کا شیرازہ بکھر رہا ہو اور تہذیبی ادارے ہر لمحہ شکست وریخت سے دوچار ہوں، شاعر کی ہمیشہ یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ اپنے طور پر ایک ذہنی اور تخیلی تحفظ کا حصار تعمیر کرے۔ وہ بیرونی خلفشار کے بالمقابل ایک اندرونی نظم پر زور دیتا ہے، گویا ایک معنی میں تخیل کی کائنات، خارجی حقائق کی کائنات کے روبرو ایک بدل پیش کرتی ہے۔ غالب نے اپنی بعض غزلوں اور قطعات میں شاعرانہ شدت کے ساتھ، لیکن سنبھلے ہوئے لہجے میں، جس سے فنی قدرت کا پتہ چلتا ہے؛ اس سیاسی زوال اور ابتری کے احساس کو لفظ وصوت کا جامہ پہنایا ہے، جو ۱۸۵۷ء کے ہنگامے کی صورت میں ظاہر ہوا تھا۔ لیکن ظاہر ہے کہ ادب محض زندگی کی عکاسی نہیں کرتا، بلکہ تخلیقی عمل زیادہ مثبت طور پر اور مختلف شکلوں میں سامنے آتا ہے۔ غالب کے شعری پیکروں میں جو توانائی، تہ داری اور معنی آفرینی ہے، وہ ان کے افکار کی صلابت اور احساسات کی تہذیب اور پختگی کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ ان کی تخیلی کائنات میں محض اوپری رنگینی ورعنائی نہیں، بلکہ محکمی اور تنومندی بھی ہے، اور یہ ان کے احساسِ جمال، بیدار قوت فیصلہ اور تخیل کی دوررسی اور ہمہ گیری کی چغلی کھاتی ہے۔ غالباً یہ کہنا صحیح ہوگا کہ غالب کے یہاں عقل اور جذبے یا توانائی کی موجودگی کا بیک وقت احساس ہوتا ہے۔ مثنوی "ابر گہربار" میں انہوں نے عقل کے تنظیمی تفاعل اور شیرازہ بندی کی صلاحیت کو نئے نئے زاویوں سے سراہا ہے۔ لیکن غالب جذبے کی توانائی اور تخلیقی قوت کے بھی اسی قدر قائل ہیں۔ یہ توانائی یا جذبہ زندگی کے نہاں خانوں میں مچلتا رہتا ہے۔ یہ بے تابی کا مظہر اور ممکنات کا سرچشمہ ہے اسے ایک بیج سے تشبیہ دے سکتے ہیں، جو وجود کے رحم میں پرورش پاتا ہے۔ یہ ایک ایسی پراسرار قوت ہے جو لمحہ بہ لمحہ اور ہر ہر روپ میں اپنا اظہار کرتی رہتی ہے، اور کسی کے دبائے نہیں دب سکتی۔ یہی ہمارے عزائم کے لیے قوتِ نمو فراہم کرتی ہے۔ اس کی مدد سے ہم اپنے لیے خوابوں کے جال بنتے ہیں، اور یہی ہمارے وجود بیکراں کو اپنے شانوں پر اٹھائے رکھتی ہے۔ عقل فرومایہ اس کی نفی کرتی ہے اور اسے کچل دینا چاہتی ہے۔ لیکن اس کی جوششِ طبعی کے مقابلے میں عقل کو منھ کی کھانی پڑتی ہے۔ ہر قسم کا تخلیقی ارتقا اسی سے وابستہ ہے، اور ہمارے مقاصد کے صنم اسی سنگ وخشت سے تعمیر کیے جاتے ہیں۔ اقبال اسے عشق سے تعبیر کرتے ہیں۔ غالب نے اس کے لیے "شوق" اور "تمنا" کے پیکر تراشے ہیں۔ دونوں صورتوں میں یہ بے وہی مخفی، پرجوش، غیر مختتم پراسرار قوت، جس سے سوز وسازِ زندگی قائم رہتا ہے:

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے　　سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

شوق ہر رنگ رقیبِ سروساماں نکلا　　قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیٔ جا کا　　گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

طولِ سفرِ شوق چہ پرسی کہ دریں راہ
چوں گرد فرو ریخت صدا از جرسِ ما

ہر ذرۂ خاکم ز تو رقصاں بہوائیست
دیوانگیٔ شوق سرانجام ندارد

خوشا آوارگی گر در نوردِ شوق بر بندد
بتارِ دامنی شیرازۂ مشتِ غبارِ ما

ساغرِ جلوۂ سرشار ہے ہر ذرۂ خاک
شوقِ دیدار بلا آئینہ ساماں نکلا

ہے چشمِ تر میں حسرتِ دیدار سے نہاں
شوقِ عناں گسیختہ دریا کہیں جسے

شوق ہے ساماں طرازِ نازشِ اربابِ عجز
ذرہ صحرا دستگاہ و قطرہ دریا آشنا

ترکتازِ صرصرِ شوقِ توام از جا ربود
ورنہ با خود پاسِ ناموسِ غبارے داشتم

ہزار قافلۂ آرزو بیاباں مرگ
ہنوز محملِ حسرت بہ دوشِ خود آرائی

وہ تشنۂ سرشارِ تمنا ہوں کہ جس کو
ہر ذرہ بہ کیفیتِ ساغر نظر آوے

جام ہر ذرہ ہے سرشارِ تمنا مجھ سے
کس کا دل ہوں، کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے

ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا
مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا
واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں

زندگی کے اضطراب اور اس کے ہیولے میں پیوست اس بے پناہ شوریدگی کو غالب نے طرح طرح سے برتا ہے۔ شوق اور تمنا کی بلاخیزی بھیس بدل بدل کر ظاہر ہوتی ہے۔ کہیں تلوار کی دھار اس کے سینے سے باہر نکلی پڑتی ہے۔ کہیں قیس وفورِ شوق میں اپنے پیرہن کو تار تار کر دیتا ہے۔ کہیں دریا کا بے پناہ ابال قطرے میں محو ہو کر دل میں تنگیٔ شوق کا استعارہ بن جاتا ہے۔ سفر کا شوق ایسا لامتناہی ہے کہ گھنٹی کی آواز گرد کی طرح جھڑ جاتی ہے۔

لیکن سفر ختم نہیں ہونے پاتا۔ شوق کے لیے عنان گسیختہ کی ترکیب غالب کے علاوہ شاید ہی کسی نے استعمال کی ہو۔ دل میں جب شوق کا غلبہ ہوتا ہے، تو ذرہ میں صحرا جیسی وسعت اور قطرہ میں دریا کی سی بے پایانی پیدا ہوجاتی ہے۔ تمناؤں سے بھرا ہوا دل وہ پیمانہ ہے، جس سے کائنات کو ناپ سکتے ہیں۔ تمناؤں کی سرشاری کی وجہ سے ہر ذرہ میں ساغر کی گردش نظر آتی ہے۔ کائنات کا ہر ذرہ ایک مضطرب پیکر ہے، اور یہ غالباً انسانی قلب کی تپش اور حرارت ہی ہے جو اس طرح عکس افگن ہوئی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ پوری کائنات ایک نیرنگِ تمنا ہے اور انسان اس منظر کا تماشائی ہے۔ گویا تمناؤں کی برآری اس کا مقصود اصلی نہیں۔ اور کبھی کبھی یوں بھی محسوس ہوتا ہے کہ دیر و حرم کی حیثیت ان پناہ گاہوں جیسی ہے، جہاں انسان اپنی واماندگیِ شوق کی وجہ سے کچھ دیر سستانے کے لیے بیٹھ گیا ہے، ورنہ شوق اور تمنا کا کارواں تو پیہم سرگرمِ سفر ہی رہتا ہے، اور اس کی کوئی منزل آخری منزل نہیں۔

'وحشت'، 'جنون' اور 'مستی'، غالب کے یہاں مختلف سیاق و سباق میں استعمال کیے گئے ہیں۔ یہ نیم صوفیانہ اصطلاحات ہیں اور اُس ہیجان یا جذب و کیف کے مماثل ہیں، جنہیں ایک ترکیب (DIONYSIAN STATE) سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ ان سے غالب کے ذہنی رویے کا بھید کھلتا ہے۔ زندگی کے رازہائے سربستہ کی پردہ دری محض عقل کے ذریعے ممکن نہیں، جب تک کہ ہمارے اندازِ نظر میں کسی قدر وحشت اور ربودگی کی آمیزش نہ ہو، اور ان سے مراد زندگی کے بارے میں ایک جذباتی نقطۂ نظر سے ہے۔ غالب یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ کائنات کے اسرار اور پیچیدگیوں کو ہم تخیل اور جذبے ہی کی مدد سے اپنے ادراک کی گرفت میں لا سکتے ہیں۔ کیونکہ عقل ہمیں محض تحلیلی اور تنقیحی طریقۂ کار کو برتنا سکھاتی ہے، جس سے ہمارے مسائل پوری طرح حل نہیں ہو سکتے۔ جنون اور مستی کی یقینی رہنمائی ہمیں چشم زدن میں حقائقِ حیات کا انکشاف بخشتی ہے، اور عالم اور معلوم کے درمیان سے حجابات کے پردے اٹھا دیتی ہے۔ وحشت کے معنی محض شاعرانہ پراگندگی نہیں، بلکہ جذبے کے طوفان میں ڈوب جانے کے ہیں۔ اس طوفان میں ڈوب کر جب انسان ابھرتا ہے، تو اس کے مشاہدے اور عرفان کی نہ صرف تطہیر ہو جاتی ہے، بلکہ ان کی گہرائی اور گیرائی میں بھی معتدبہ اضافہ ہو جاتا ہے:

یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھلا
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا

جستیم سراغِ چمنِ خلد بہ مستی
درگردِ خرام تو رہ افتادگماں را

چو بوئے گل جنوں نازیم از مستی چہ می پرسی
گسستن وار داز صہبا عنانِ اختیارِ ما

مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیِ خیال
تا بازگشت سے نہ رہے مدعا مجھے

سیماب پشت گرمیٔ آئینہ دے ہے ہم   حیراں کیے ہوئے ہیں دلِ بے قرار کے

یہاں پہلے شعر میں "درسِ دفترِ امکاں" سے مراد عالمِ موجودات کی حقیقت ہے جس کے لیے وحشت یا جذباتی نقطۂ نظر ایک کنجی کی حیثیت رکھتا ہے اور اسی کے ذریعے اجزائے دو عالم کی شیرازہ بندی ممکن ہے۔ آخری شعر میں سیماب اور دلِ بے قرار میں تعلق ظاہر ہے، اور دل آئینے کی مانند ہے، کیونکہ دونوں عکس افگن ہیں۔ اسی دلِ بے قرار سے وہ حیرانی پیدا ہوتی ہے جو عرفان کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔ غالب زندگی کی طرف ایک غیر پابند ردِ عمل کے قائل ہیں: "نشاط" اور "جنون" زندگی کی چہل پہل میں اس شرکت کی طرف بھی اشارہ کرتے ہیں، جو ذہنی انبساط پیدا کرتی ہے، جو مذہب اور اخلاق کی کڑی روک ٹوک کی حریف نہیں ہوتی، جو مادّی مظاہر سے لطف اندوزی میں کسی ذہنی پس و پیش کو راہ نہیں دیتی۔ یہ اندازِ نظر "تماشا" کے نقش سے منسلک اور مربوط ہے، اور دونوں ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں:

نشاطِ ہستیِ حق دار داز مرگ ایمنم غالبؔ   چراغم چو گل آشنا نسیمِ صبح گاہاں را

تازگیٔ شوق چیست رنگِ طرب ریختن   چہرہ زخونابِ چشم رشکِ ارم داشتن

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا   نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

رنگِ ہستی وہ تماشا ہے کہ جس کو ہم اسد   دیکھتے ہیں چشم از خوابِ عدم نکشادہ سے

بخشے ہے جلوۂ گل ذوقِ تماشا غالبؔ   چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وا ہو جانا

تا کجا اے آگہی رنگِ تماشا باختن   چشمِ وا گردیدہ آغوشِ وداعِ جلوہ ہے

"نشاطِ ہستیِ حق" غالب کی رائے میں ہمیں موت سے محفوظ رکھنے کا واحد طریقہ ہے۔ یعنی موت تو جرم ہے لیکن اگر موت کا احساس ذہن پر ہر دم مستول رہے تو رونقِ ہنگامۂ ہستی بے معنی ہو کر رہ جائے۔ اس حقیقت کا ایک اور پہلو بھی غالب کی نظر سے مخفی نہیں ہے، یعنی یہ کہ اگر حیاتِ دوام انسان کے لیے مقدر ہو جائے تو نشاطِ کار میں یہ تعجیل بھی ختم ہو جائے گی۔ گویا درازیٔ زیست کا امکان کشاکشِ غمِ دوراں اور اس سے متعلق نشاط کی کیفیت کو ہم سے چھین لے گا۔ چوتھے شعر میں غالب ہمیں بالواسطہ طور پر زندگی کے تماشے کو بھرپور نظروں سے دیکھنے کی ترغیب دلاتے ہیں۔ زندگی انسانی اعمال کی جولانگاہ بھی ہے اور خارجی کائنات کے بے پناہ حسن اور اس کی رنگا رنگی کا بحدِ کمال مشاہدہ اور اس پر غور و فکر بھی ضروری ہے۔ "جلوۂ گل" مظاہرِ فطرت کے لیے ایک

لطیف استعارہ ہے۔ غالب ترک لذّات کی تعلیم نہیں دیتے، بلکہ ان کا اصرار ہے کہ ہم اپنے حواس کو آنکھ اور کان کی اس عظیم کائنات" کے لیے کھلا رکھیں، جو ہمارے گرد و پیش پھیلی ہوئی ہے۔ البتہ وہ یہ اشارہ کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں کہ مادی کائنات اور اس کی رنگا رنگ بزم آرائیاں بہر صورت ایک دوران کی پابند ہیں۔ ان کی مثال ایک شعلۂ نور کی سی ہے، جس پر نظریں جمانا ہی اس کے اوجھل ہو جانے کی تمہید ہے۔ آخری شعر میں 'آگہی'، 'رنگ تماشا باختن'، اور 'چشم واگر دیدہ'، تینوں ایک دوسرے سے مربوط ہی نہیں، بلکہ غالب کے فکری اور جمالیاتی نظام میں اشارتی حیثیت رکھتے ہیں۔

غالب چونکہ طبعاً رومانی مزاج رکھتے ہیں اور محیط حقیقت کے سلسلے میں ان کے اندر ایک بے چینی، تجسس اور گہری فکر کا جذبہ پایا جاتا ہے۔ اس لیے یہ امر چنداں حیرت انگیز نہیں کہ آنکھ کا شعری پیکر، جسے میرے نزدیک ان کی شاعری میں ایک (MOTIF) کی حیثیت حاصل ہے، ہمیں جگہ جگہ ملتا ہے۔ فہم کے معمول (MEDIUM) کی حیثیت سے آنکھ کو انگریزی شاعر ولیم بلیک کے اساطیری شاعرانہ نظام میں ایک امتیازی جگہ حاصل ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی مشہور نظم (THE HOLLOW MEN) میں آنکھیں ایک ایسے اشارے کا حکم رکھتی ہیں، جن کے ذریعے نظم کے مرکزی خیالات کو ایک وحدت میں ڈھال دیا گیا ہے۔ غالب کے لیے آنکھ وجدان کا وسیلہ ہے۔ اسی کے ذریعے حیات و کائنات کے مظاہر کی گوناگونی اور کثیر العناصری میں وحدت کا تعین بھی کیا جا سکتا ہے، اور اسی کی مدد سے انضباط (INTERGRATION) کا وہ مرحلہ بھی سر ہوتا ہے، جو شاعر کا ایک برگزیدہ فرض ہے۔ آنکھ کا بصیرت سے گہرا علاقہ ہے، اور اسی کے ذریعے باطن کے سارے اسرار شاعر کے دل پر منکشف ہوتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب 'آنکھ' اور اس کے متعلقات سے مستقل سروکار رکھتے ہیں:

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل — کھیل لڑکوں کا ہوا، دیدۂ بینا نہ ہوا

ہنوز محرمیِ حسن کو ترستا ہوں — کرے ہے ہر بُنِ مو کام چشمِ بینا کا

دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں — ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے — جوہرِ آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

وا کر دیے ہیں شوق نے بندِ نقابِ حسن — غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے — طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے

گردشِ ساغرِ صد جلوۂ رنگیں تجھ سے　　　آئینہ داریِ یک دیدۂ حیراں مجھ سے

دیدہ در آنکہ تا نہد دل بہ شمارِ دلبری　　　در دلِ سنگ بنگرد رقصِ بتانِ آذری

یہ آنکھ جب انفس و آفاق کا جائزہ لیتی اور زندگی پر حریفانہ نظریں ڈالتی ہے تو مدام حیرت میں غرق ہو جاتی ہے۔ رنگ و بو سے چھلکتی ہوئی یہ کائنات، اسباب و علل کے یہ سلسلے، غم و اندوہ اور کیف و نشاط کے یہ اتار چڑھاو شاعر کے اندر متضاد (AMBIVALENT) جذبات کی تحریک کرتے ہیں، اور اسی لیے اس انکار کے باوصف :

حیرت زدۂ جلوۂ نیرنگ خیالیم　　　آئینہ مدارید بہ پیشِ نفسِ ما

وہ جب انسانی اور فطری کائنات سے متصادم ہوتا ہے، تو مجسّم سوال بن جاتا ہے اور اپنی ٹھوڑی کفِ دست پر رکھ کر سوچنے لگتا ہے :

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود　　　پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے ؟
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں ؟　　　غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے ؟
شکنِ زلفِ عنبریں کیوں ہے ؟　　　نگہِ چشمِ سرمہ سا کیا ہے ؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں ؟
ابر کیا چیز ہے ؟ ہوا کیا ہے ؟

پھر اس انداز سے بہار آئی　　　کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی
دیکھو اے ساکنانِ خطۂ خاک　　　اس کو کہتے ہیں عالم آرائی
کہ زمیں ہو گئی ہے سر تا سر　　　روکشِ سطحِ چرخِ مینائی
سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی　　　بن گیا روئے آب پر کائی
سبزہ و گل کو دیکھنے کے لیے
چشمِ نرگس کو دی ہے بینائی

یہاں پہلے چار شعروں میں "نگہِ چشمِ سرمہ سا" فطرت کی عجوبہ زائیوں میں سے ایک دل کش پیکر ہے، اور آخری پانچ شعروں میں مہر و مہ آسمان کی بلندیوں سے اور چشمِ نرگس اسی زمین پر فطرت کے لامحدود خزانوں کے حسن کی نگراں ہیں۔ عالمِ مظاہر کے جلوے شاعر کے دامنِ دل کو اپنی جانب کھینچتے اور اسے تجسس پر اکساتے ہیں۔ ان مرتعش جلوؤں کے لیے اس کی حساسیت اور تحسین شناسی حیرت کے جذبے کے ساتھ ملی ہوتی ہے۔ غالب کائنات اور اس کے متعلقات کو فریبِ نظر نہیں قرار دیتے۔ لیکن یہ سوچتے ہیں کہ اگر اجرامِ فلکی سے لے کر کائنات کے ذروں تک میں ایک ہی روح سمائی ہوئی ہے، تو اصل حقیقت اور اس کے تشخصات و تعینات کے مابین کیا

نسبت ہو سکتی ہے۔ ان کا ذہن اس سوال سے برابر دست و گریباں ہوتا رہتا ہے کہ آخر زندگی کی علّتِ غائی کیا ہے؛ اور حسن و جمال اور کیف و رعنائی کی اس مسحور کن کائنات کے پیچھے کون سا راز چھپا ہوا ہے؟ حسن کے یہ سرمدی جلوے ضرور کسی گہری معرفت کو اپنے اندر پنہاں رکھتے ہیں۔ یقیناً یہ سب کچھ جو نظروں کے سامنے ہے، روحِ اعظم کا پرتو ہے — اور ان کی حقیقت اسی کی نسبت سے ہے۔ وجوب لازماً باری تعالیٰ سے متعلق ہے، لیکن ممکنات کی دنیا سے انکار کیسے ممکن ہے۔ "چشم" اور "بینش" کے توسط سے یہ مسئلہ بار بار سامنے آتا اور ہماری توجہ کا مرکز بنتا ہے۔

انگریزی شاعر ورڈزورتھ نے "عقل" اور "عقل برتر" کے درمیان اپنی عظیم نظم (THE PRELUDE) میں جگہ جگہ امتیاز کیا ہے۔ عقل کے حدود متعین اور اس کی نارسائیاں واضح ہیں۔ وہ ہمیں زندگی کی ایک غیر متناسب اور بے ڈول تصویر پیش کرتی ہے۔ "عقلِ برتر" وجدان کے مثل ہے۔ غالب کے یہاں یہ "اندیشہ" کے مترادف ہے۔ 'اندیشہ' عنصری توانائی یا تخلیقی تخیل کے معنوں میں جگہ جگہ استعمال کیا گیا ہے۔ یہ ہمیں علم الاشیاء بھی عطا کرتا ہے اور علم الیقین کے درجے تک بھی پہنچاتا ہے۔ منطق کی قطعیت، استواری اور محکمی اپنی جگہ، لیکن یہ ہمیں کامل سچائی سے ہمکنار نہیں کرتی، لیکن اس کے ساتھ ہی یہ بھی درست ہے کہ بعض اوقات فیضان کی پرجوش لہر ہمارے وجودِ معنوی کو غرقِ تہ آب کر دیتی ہے۔ تخیل یا اندیشے کی قوت سے منطق کے پر جلتے ہیں۔ اس کے اثر و نفوذ کی صلاحیت بے پناہ اور اس کی پرواز بہت بلند ہے۔ اس میں عقل اور منطق کی خشکی کی بجائے ایسی گرمی اور شدت ہے جو اشیاء کی قلبِ ماہیت کے لیے ضروری ہے۔ غالب نے اس پہلو پر جگہ جگہ زور دیا ہے:

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے

عرض کیجیے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

جوہرِ اندیشہ دل خوں گشتنی در کار داشت
غازۂ رخسارۂ حسنِ خداداد خودم

شوخیِ اندیشۂ خویشست سراپائے ما
تار و پودِ ہستیِ ما پیچ و تابِ بیش نیست

بعض جگہ غالب نے ایک عینی نقطۂ نظر بھی اختیار کیا ہے اور حقیقت کی مادی بنیاد کی اہمیت کو کم کرنے کے لیے "خیال" کا شعری پیکر تراشا ہے۔ اس سلسلے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ عالمِ خیال دراصل ناقابلِ فہم حقیقتِ مطلقہ اور زمان و مکان میں محصور کائنات کے درمیان ایک بیچ کا راستہ ہے۔ غالب کی شاعری میں زیادہ تر عالمِ مادی کی دار و گیر اور زمین کے ہنگاموں ہی کی آواز سنائی دیتی ہے۔ لیکن ان کے زمانے کی ذہنی آب و ہوا میں بیشتر عینیت پسندی کا چرچا تھا، اور انہیں یہ روایت فارسی کے صوفی شاعروں اور فلسفیوں سے ورثے میں ملی تھی۔ اس لیے قیاس چاہتا ہے کہ حقیقت کی مادی بنیاد کا معترف ہونے کے باوجود انہوں

نے بعض اوقات اسی روایت کی پاسداری کی ہے:

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ　　عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

زِ وہم نقشِ خیالے کشیدہ در نہ　　وجودِ خلق چو عنقا بدہر نایابست

نشاں ہائے رازِ خیالِ خودیم　　نواہائے سازِ خیالِ خودیم

بابستۂ نورِ دِ خیالے چو وارسی　　ہر عالمے زعالم دیگر فسانہ ایست

دودِ دل چہ موجِ رنگے رہر پردہ از ہستی　　خیالم شانہ با شد طرۂ خوابِ پریشاں را

تاہم یہ امر غور طلب ہے کہ غالب کے یہاں ایسے اشعار کی تعداد نسبتاً کم ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ غالب کے یہاں عینیت پسندی کا یہ مسلک صرف ذہنی عقیدے کی حیثیت رکھتا ہے، اور ان کے خون میں حل نہیں ہوا ہے۔ اسی لیے اس کے اظہار میں نہ وہ شدّ و مد ہے اور نہ اس پر جذبے اور تخیل کا وہ رنگ چڑھا ہے، جو اس کے برعکس عقیدے کے سلسلے میں ملتا ہے۔ علمی سطح پر وہ اس عقیدے باریکیوں سے پورے طور پر واقف معلوم ہوتے ہیں۔

غالب کے تخیل کی پہنائی اور دوررسی اور ان کی ناآسودہ تمناؤں کا کچھ پتہ ان شعری پیکروں سے بھی چلتا ہے، جو مکان سے متعلق ہیں۔ چنانچہ وہ جب بیابان، دشت اور صحرا سے کام لیتے ہیں، تو وہ پامال راستوں پر نہیں چل رہے ہیں۔ ان الفاظ کی تکرار ہمیں قدیم و جدید شعرائے اردو کے یہاں برابر ملتی ہے۔ لیکن ان کے کلام میں ان کا مفہوم مقید اور متعین ہے۔ غالب ان پیکروں کے ذریعے نامحدود کے احساس کو جگانا چاہتے ہیں۔ ان کا مقصد اُن فضاؤں کی طرف اشارہ کرنا ہے، جو انسانی عزم و ہمت کو جادہ پیمائی پر آمادہ کرتی ہیں۔ شاعر اپنے اندرون میں بھی جھانکتا ہے، اور اپنے گردوپیش پر بھی نظریں ڈالتا ہے، اور انسانی روح کی تشنگی اور مہم جوئی کی خواہش اسے قلزمِ حیات میں شناوری کرنے اور اس کی تہہ سے موتی نکالنے پر آمادہ کرتی ہے۔ غالب کا تخیل ان سب اشیاء پر محیط ہے، جو زمین اور آسمان کی وسعتوں میں چھپی ہوئی ہیں۔ وہ ایک جگہ پابند ہوکر نہیں رہ سکتا، بلکہ ہر آن نئے افق تلاش کرتا رہتا ہے۔ وہ عالم اور ماورائے عالم ہر چیز پر کمندیں ڈالتا ہے۔ اس لیے کہ اس میں ایک لامکانی کیفیت ہوتی ہے۔ اکثر بڑے شعراء کی طرح غالب کے تخیل کی پرواز متعینہ حدود کو توڑتی ہوئی چلی جاتی ہے۔ انسانی زندگی میں مقاصد جتنے بڑے اور ناقابل حصول ہوں گے اسی حد تک وہ ہمارے ارادوں کی مہمیز کریں گے، جس حد تک گوہرِ مراد نایافت ہوگا، اسی حد تک ہمارے عزم و حوصلہ میں شدت اور ہماری

سعی، وجد و جہد میں تسلسل پیدا ہوگا۔ یہاں پھر یہ جتا دینا ضروری ہے کہ جن شعری پیکروں کا ابھی ذکر کیا گیا۔ ان کا روایت سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ان کا مفہوم غالب کے وجدانِ کلی ہی کی نسبت سے سمجھ میں آ سکتا ہے۔ غالب۔ دنیا و مافیہا کے علاوہ منازل سماوی کو بھی اپنے تخیل کی جولانگاہ کے لیے کافی نہیں سمجھتے۔ اور ان سے بھی آگے نکل جانا چاہتے ہیں۔ اس سے اس شوق کی بلند پروازی کا ثبوت ملتا ہے جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ شوق اور جنون کی شدت یا بہ الفاظ دیگر تمناؤں اور آرزوؤں کی تخلیقی آنچ اور قوت حیات سے ان کی سرشاری ایسی بھرپور ہے کہ مکانی حدود ان کے لیے ناکافی ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب اپنے تخیل کی خلاقی اور زرخیزی کی وجہ سے مکان کی تمام پیمائشوں کو اپنے تصرف میں لانا چاہتے ہیں۔ وہ زمین سے چمٹے رہنے کے باوجود فضاؤں میں اپنے بال و پر کھول دینا چاہتے ہیں، تاکہ اپنے جذبے کو پوری طرح سیراب کر سکیں۔ ایسی عقابی نگہی کی مثال اردو شاعری میں تلاش کرنا آسان نہیں:

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حبابِ موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

احباب چارہ سازیٔ وحشت نہ کر سکے
زنداں میں بھی خیال بیاباں نورد تھا

دستگاہِ دیدۂ خوں بار مجنوں دیکھنا
یک بیاباں جلوۂ گل فرشِ پاانداز تھا

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں
جادہ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں

موجِ سرابِ دشتِ وفا کا نہ پوچھ حال
ہر ذرہ مثلِ جوہرِ تیغ آبدار تھا

شوق ہے ساماں طرازِ نازشِ اربابِ عجز
ذرہ صحرا دستگاہ و قطرہ دریا آشنا

نہ پوچھ وسعتِ مے خانۂ جنوں غالب
جہاں یہ کاسۂ گردوں ہے ایک خاک انداز

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یارب
سیر کے واسطے تھوڑی سی فضا اور سہی

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے　　　عرش سے اُدھر ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

ہے پرے سرحدِ ادراک سے اپنا مسجود　　　قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں

یہ سب شعری پیکر، جو انسانی روح میں پائی جانے والے ذوقِ جستجو کے آئینہ دار ہیں؛ دشتِ امکاں، وادیٔ امکاں اور عالمِ امکاں کے پیکروں سے منسلک ہیں، اور یہ سب زندگی کے ضمیر میں مستتر بے پایاں توانائیوں اور ان کے اظہار کے احساس کو گہرا بناتے ہیں۔ یہ سب اس بات کی دعوت دیتے ہیں کہ ہم اپنی چشمِ باطن کو ان امکانات کے لیے سر براہ رکھیں، جو زندگی کی تخلیقی توانائی بروئے کار لا سکتی ہے۔ انسان نے اپنی تحقیقات کی بدولت کرۂ زمین پر حیات کی ابتداء اور آغاز کا تو پتہ چلالیا ہے، لیکن اس کے منتہا اور انجام سے ابھی پوری طرح واقف نہیں ہے۔ اس سلسلے میں نسخۂ حمیدیہ کا یہ شعر غور طلب ہے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب　　　ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

جس تمنا اور تجسس کے لیے دشتِ امکاں بھی صرف ایک نقشِ پا ثابت ہوا، اس کی گیرائی اور تصرف کا کیا کہنا۔ یہاں تمنا تحقیقی قوت کے مرادف ہے۔ اس قوت کا ایک اظہار تو عالمِ آب وگل کی شکل میں ہمارے سامنے ہے، اور یہ ہمارے حواس کی زد میں ہے۔ اس کے علاوہ اس نے کن عالموں کی تخلیق کی ہے یا کرے گی، یہ ہمارے قیاس کے لیے ایک کھلا چیلنج ہے۔ اس شعر کی تہہ میں جو فلسفیانہ نظریہ چھپا ہوا ہے، وہ عوالم کے وجود کا نظریہ ہے۔ صوفیا نے اکثر چار عوالم کا ذکر کیا ہے یعنی ناسوت، جبروت، لاہوت اور ہاہوت۔ اس سے ہم تخلیقی توانائی اور تکوینی قوت کی مختلف صورتوں پر دلیل لا سکتے ہیں۔ ہژدہ ہزار عالم کا وجود بھی اسلامی تصوف کے عقیدہ کا ایک جزو رہا ہے۔ اسپائنوزا کے یہاں بھی کثرتِ عوالم کا خیال پایا جاتا ہے، جس کے مطابق خدا لامحدود صفات کا مالک ہے، اور ہر عالم ایک صفت کا مظہر ہے۔ ابھی تک ہم پر صرف عالمِ نفسی اور عالمِ مادی کا انکشاف ہوا ہے، جس کا مطلب یہ ہے کہ ابھی اور بہت سے عالم منصۂ شہود پر آ سکتے ہیں۔ آج جدید سائنس کے محیرالعقول اقدامات اور فضائی فتوحات نے اس قیاس کی صحت کو مزید تقویت پہنچائی ہے۔ غالب کے مندرجہ بالا شعر سے معاً انگریزی شاعر انڈریو مارول کے یہاں ایک شعری پیکر کی یاد تازہ ہو جاتی ہے، یعنی (DESARTS OF VAST ETERNITY) یہاں یہ اضافہ کرنا نامناسب نہ ہوگا کہ لامحدود فضاؤں کا یہ احساس، جو حلقۂ چشم کے باہر دور تک پھیلی ہوئی ہیں اور انسان کے قیاس اور تفکر کو للکارتی ہیں، ایک اور شعری پیکر کی وجہ سے گہرا ہو جاتا ہے، یعنی شش جہت؛ چند مثالیں دیکھیے:

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ　　　طوطی کی شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

جہاد، زندانِ موجستانِ دل ہائے پریشاں ہے　　　طلسمِ شش جہت یک حلقۂ گردابِ طوفاں ہے

بر روئے شش جہت درِ آئینہ باز ہے — یاں امتیازِ ناقص و کامل نہیں رہا

جاں دادِ بادہ نوشئ رنداں ہے شش جہت — غافل گماں کرے ہے کہ گیتی خراب ہے

کس کا سراغِ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا — آئینہ فرشِ شش جہتِ انتظار ہے

سراسر تاختن کو شش جہت یک عرصہ جولاں تھا — ہوا واماندگی سے رہ رواں کی فرقِ منزل کا

ہر ذرہ محوِ جلوۂ حسنِ یگانہ ایست — گوئی طلسمِ شش جہت آئینہ خانہ ایست

ہے وہی بدمستئ ہر ذرہ کا خود عذر خواہ — جس کے جلوے سے زمیں تا آسماں سرشار ہے

آخری شعر میں گو "شش جہت" استعمال نہیں ہوا، لیکن "زمیں تا آسماں" شش جہت ہی کے مرادف ہے، اور اس کا اندازہ اس شعری پیکر کے مختلف سیاق و سباق میں وارد ہونے کی وجہ سے ہوتا ہے۔ یہاں یہ غور کرنا دلچسپ ہوگا کہ "شش جہت" "ایک واحد" شعری پیکر نہیں ہے، بلکہ یہ آئینے کے ساتھ منسلک ہے۔ شش جہت مادی عالم اور اس کی لامتناہی بلندیوں اور وسعتوں کے لیے ایک محسوس پیکر ہے، اور آئینے کا وظیفہ تمثیل طرازی ہے۔ حقیقتِ کلی خود ایک عکس افگن وجود ہے، اور اسی لیے آئینے یا دل کے توسط ہی سے حقیقتِ کلی یا شش جہت کا، جسے وہ محیط ہے، ادراک کیا جا سکتا ہے۔ آئینہ خانے سے ذہن ان تجلیات کی طرف منتقل ہوتا ہے جن کے ذریعے حقیقت مختلف حصوں میں منقسم ہو کر قابلِ فہم بنتی ہے۔ جس طرح چاند کی شبیہہ دریا کی لہروں پر پڑنے کی وجہ سے حدِ نظر تک مرمریں کرنوں میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ غالباً حقیقتِ کلی سے اس کی پوری تابانی کے ساتھ متصادم ہونا انسانی شعور کے لیے ممکن نہیں۔ آئینے کا شعری پیکر غالب نے جس جس انداز سے استعمال کیا ہے، وہ غور طلب ہے:

عالم آئینہ راز است چہ پیدا چہ نہاں — تابِ اندیشہ نہ داری، بہ نگاہے دریاب

ما ذرۂ ؤ او مہر ہماں جلوہ ہماں دید — آئینۂ ما حاجتِ پرواز ندارد

دیدہ تا دل ہے یک آئینہ چراغاں کس نے — خلوتِ ناز بہ پیرایۂ محفل باندھا

حیرتِ طپیدن ہا، خوں بہائے دیدن ہا   رنگِ گل کے پردے میں آئینہ پرافشاں ہے

دل مت گنوا، خبر نہ سہی، سیر ہی سہی   اے بے دماغ آئینہ تمثال دار ہے

دل سے اٹھا لطف جلوہ ہائے معنی   غیرِ گل، آئینہ بہار نہیں ہے

آئینہ خانہ ایست غبارم ز انتظار   اُو جانبِ چمن بہ تماشا چہ مے رود

اور دوسرے رومانی شعراء کے مثل غالب کے یہاں بھی تمناؤں اور آرزوؤں کے شیش محل، جن کے سہارے ہم زندگی کو قابلِ انگیز بناتے ہیں اور جن کے طلسم میں ہم اسیر رہتے ہیں، حالات کے سنگ خارا سے ٹکرا کر چکنا چور ہوتے رہتے ہیں۔ دل کو آئینے کے مماثل ذو وجہ سے باندھا گیا ہے۔ دونوں میں جو چیز مشترک ہے، وہ اول عکس انگنی کی صلاحیت ہے اور دوسرے حیرانی کی کیفیت۔ اگر ہم انسانی قلب کو جو امنگوں، خوابوں اور اندیشوں کی نگری ہے، عالمِ اصغر (MICROCOSM) تصور کریں تو ششِ جہت، عالم اکبر (MACROCOSM) کے مراوف ٹھہرے گا، اور اس لیے جب یہ عالم اصغر کرچی کرچی ہو جاتا ہے، اور شخصیت کا اندرونی توازن اور شیرازہ بکھر جاتا ہے، تو یہ تجربہ شاعر کے لیے انتہائی کرب آمیز ہوتا ہے۔ آئینہ کی شکست خوردگی نہ صرف مرکزِ وحدت کو ختم کر دیتی ہے، بلکہ سکون و دل جمعی کو انتشار و پراگندگی میں بدل دیتی ہے، اور اس کا ذکر غالب نے بار بار کیا ہے:

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو   توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

نہ گلِ نغمہ ہوں، نہ پردۂ ساز   میں ہوں اپنی شکست کی آواز

طبع ہے مشتاقِ لذت ہائے حسرت کیا کروں   آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے

مدعا محوِ تماشائے شکستِ دل ہے   آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

لیکن کبھی کبھی شاعر اس صورتِ حال کی توجیہہ کی بھی کوشش کرتا ہے۔ آرزوؤں کے اس طرح شہید ہو جانے پر وہ اپنی تشفی کا پہلو بعض اوقات اس پورے ہنگامے کا تماشائی بن جانے کی صورت میں نکالتا ہے اور بعض دفعہ ناکامی اور تشنگی کی حقیقت کو ایک فلسفیانہ نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے۔

غالب کے کلام میں ایسے شعری پیکروں کی بہتات ہے جن کا تعلق حسِ باصرہ اور حسِ سماع سے ہے، اور دونوں قسم کے پیکروں میں انتہائی موزونیت، دل کشی اور گہری اشاریت پائی جاتی ہے۔ ایسے حسّی پیکر، جو

خاص طور پر رنگ کے احساس سے متعلق ہیں، ان کے یہاں پے در پے ملتے ہیں۔ اور یہ نہ صرف غالب کے ذوقِ جمال کے آئینہ دار ہیں، بلکہ ان کی لطافت کی بھی غمازی کرتے ہیں۔ رنگوں کی طرف ہمارا ردِّعمل سریع ہوتا ہے: اور یہ روشنی کے توسط سے جو حد درجہ تیز رَو اور شفاف معمول (MEDIUM) ہے، ہماری گرفت میں آتے ہیں۔ خوشبو کے تاثرات کا حال اس سے مختلف ہے۔ کیونکہ یہ ہماری مشامِ جان میں براہ راست اور بلا روک ٹوک داخل نہیں ہو سکتے، بلکہ ذرات کے وسیلے سے ہم تک پہنچتے ہیں۔ رنگ و بو کے شعری محرکات اردو کے بیشتر غزل گو شعراء کے یہاں ملتے ہیں۔ لیکن غالب کے یہاں ان کی لطافت، رمزیت اور تاثر آفرینی سب سے بڑھ چڑھ کر ہے۔ اس سے پہلے یہ کہا جا چکا ہے کہ "آنکھ" کا شعری پیکر غالب کے یہاں مرکزی حیثیت کا حامل ہے، اس لیے منطقی طور پر یہ لازم آتا ہے کہ ان کے یہاں رنگوں کی گل کاری سے ہمیں جگہ جگہ سابقہ پڑے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب کی بساطِ شاعری پر رنگوں کے مرقعے اس کثرت سے کھینچے گئے ہیں کہ نظر ہر دفعہ ان سے سیراب ہو کر ہی لوٹتی ہے۔ وہ کسی منظر کا تصور کر ہی نہیں سکتے، تاوقتیکہ وہ رنگ و بو کے سیلاب میں ڈوبا ہوا نہ ہو۔ رنگوں کی طرف غالب کی یہ حسّاسیت ان نقوش میں بھی جھلکتی ہے، جو فطرت کے بے داغ حسن سے متعلق ہیں، اور ان میں بھی جن کا تعلق انسانی جذبات و احساسات کی مصوری سے ہے۔ ان بے شمار مرقعوں میں سے جنہیں غالب کے نازک موئے قلم نے صفحۂ قرطاس پر ابھارا ہے، چند ایک دیکھیے:

دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب
اس رہ گذر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

مقتل کو کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے
ہر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا

انہیں منظور اپنے زخمیوں کا دیکھ آنا تھا
اٹھے تھے سیرِ گل کو دیکھنا شوخی بہانے کی

نشۂ رنگ سے ہے واشدِ گل
مست کب بندِ قبا باندھتے ہیں

ہوائے سیرِ گل آئینۂ بے مہریٔ قاتل
کہ اندازِ بخوں غلطیدنِ بسمل پسند آیا

کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے یارب
اک آبلہ پا وادیٔ پُر خار میں آوے

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں

باغ میں مجھ کو نہ لے جا ورنہ میرے حال پر
ہر گلِ تر ایک چشمِ خوں فشاں ہو جائے گا

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پُر خار دیکھ کر

قطرۂ مے بسکہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خطِ جامِ مے سراسر رشتۂ گوہر ہوا

سطوت سے تیرے جلوۂ حسنِ غیور کی
خوں ہے مری نگاہ میں رنگِ ادائے گل

رخِ نگار سے ہے سوزِ جاودانیٔ شمع
ہوئی ہے آتشِ گل آبِ زندگانیٔ شمع

دکھاؤں گا تماشہ دی اگر فرصت زمانے نے
مرا ہر داغِ دل اک تخم ہے سروِ چراغاں کا

سحر گہ چوں دادیار آفتاب
زہر گوشہ سر زد ہزار آفتاب

اثرِ آبلہ سے جادۂ صحرائے جنوں
صورتِ رشتۂ گوہر ہے چراغاں مجھ سے

رنگِ شکستہ صبحِ بہارِ نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گلہائے ناز کا

نازم فروغِ بادہ ز عکسِ جمالِ دوست
گوئی فشردہ اند بہ جام آفتاب را

میں چشمِ واکشادہ و گلشن نظر فریب
لیکن عبث کہ شبنمِ خورشید دیدہ ہوں

مشہدِ عاشق سے کوسوں تک جو اُگتی ہے حنا
کس قدر یا رب ہلاکِ حسرتِ پابوس تھا

مجھے اب دیکھ کر ابرِ شفق آلودہ یاد آیا
کہ فرقت میں تری آتش برستی تھی گلستاں پر

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شامِ فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

بہ یادِ قامت اگر ہو بلند آتشِ غم
ہر ایک داغِ جگر آفتابِ محشر ہو

کہوں کیا گرم جوشی میکشی میں شعلہ رُویاں کی
کہ شمع خانۂ دل آتشِ مے سے فروزاں کی

پس از مردن بھی دیوانہ زیارت گاہِ طفلاں ہے
شرارِ سنگ نے تربت پہ میری گل فشانی کی

آتش افروزیِ یک شعلۂ ایماں تجھ سے
چشمک آرائیِ صد شہرِ چراغاں مجھ سے

جلوۂ گل دیکھ روئے یار یاد آیا اسدؔ
جوششِ فصلِ بہاری اشتیاق انگیز ہے

کرے ہے بادہ ترے لب سے کسبِ رنگِ فروغ
خطِ پیالہ سراسر نگاہِ گل چیں ہے

گوہر کو عقدِ گردنِ خوباں میں دیکھنا
کیا اوج پر ستارۂ گوہر فروش ہے

اچھا ہے سر انگشتِ حنائی کا تصور
دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

زکاتِ حسن دے اے جلوۂ بینش کہ مہر آسا
چراغِ خانۂ درویش ہو کاسہ گدائی کا

یہ کس بہشت شمائل کی آمد آمد ہے
کہ غیر جلوۂ گل رہ گذر میں خاک نہیں

نظارہ کیا حریف ہو اس برقِ حسن کا
جوشِ بہار جلوے کو جس کے نقاب ہے

لوگوں کو ہے خورشیدِ جہاں تاب کا دھوکہ
ہر روز دکھاتا ہوں میں اک داغِ نہاں اور

پوچھ مت رسوائیِ اندازِ استغنائے حسن
دست مرہونِ حنا، رخسار رہنِ غازہ تھا

تیز رنگوں اور شوخ و شنگ تصویروں کے لیے غالب کی دل دادگی اپنی جگہ، لیکن ان کے یہاں بعض ایسے مرقعے بھی ہیں، جن کے ذریعے روشنی اور تاریکی کے تضاد کو نمایاں کیا گیا ہے۔ یہاں حواس کی آسودگی سے آگے

غرض نہیں جتنی اس سے ہے کہ دو تصویریں چشم زدن میں سامنے آجائیں جو ایک دوسرے سے مختلف ہوں۔ روشنی اور تاریکی کے یہ سائے ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں، یعنی بعض جگہ روشنی کی کرن در آنے سے تاریکی کا احساس بڑھ جاتا ہے اور بعض جگہ تاریکی روشنی کے طوفان میں ڈوب جاتی ہے، اور اس کے نقوش مٹ جاتے ہیں۔ انگریزی ادب میں اس کی دو نمایاں مثالیں اسپنسر کی معرکہ آرا نظم (FAERIE QUEENE) کے پہلے حصے میں اور ملٹن کی مشہور ابتدائی نظموں L'ALLEGRO اور IL'PENSEROSO میں ملتی ہیں۔ UNA کا کردار ایک مجازیہ (ALLEGORICAL) کردار ہے۔ اس کی تشکیل میں جو پیکر نگاری برتی گئی ہے، اس پر انجیل مقدس کا اثر بھی ہے اور افلاطونی روایت کا بھی۔ روشنی اور تاریکی کے نقوش یہاں ایک رمزیاتی غایت رکھتے ہیں، جن کے ذریعے یونا کے کردار کی پاکیزگی اور ہمہ گیری اور اس کے خلاف نبرد آزما قوتوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ ملٹن کے یہاں دو محیط جذباتی کیفیات کو ابھارنے کے لیے دن اور رات اور روشنی اور تاریکی کے سلسلے میں جتنے نقوش شاعر کی نظر میں سما سکتے ہیں، ان سب سے کام لیا گیا ہے۔ غالب کے یہاں ان کے مرقعوں کی کوئی فلسفیانہ توجیہہ نہ ممکن ہے اور نہ ضروری۔ ان کا مرد کار بیشتر جذبات کی عکاسی ہی سے ہے۔ لیکن جذبات میں مد و جزر کی کیفیت اکثر پائی جاتی ہے، اور خارجی ماحول بھی جذبات کے اتار چڑھاؤ کی نسبت سے بدلتا رہتا ہے یا کم از کم ہمیں مختلف اوقات میں مختلف انداز سے متاثر کرتا ہے۔ روشنی اور تاریکی کی پرچھائیاں دو انتہائی حدود کی نمائندگی کرتی ہیں، اور رنگوں کی ساری کائنات اِنہی کی آمیزش سے وجود میں آتی ہے۔ تضاد کی یہ کیفیت ان اشعار میں دیکھیے:

مرنج از شبِ تار و بیاۓ بزمِ نشاط ۔۔۔ کہ پنبۂ سرِ مینائے بادہ مہتابست

ہوں داغِ نیم رنگیٔ شامِ وصالِ یار ۔۔۔ نورِ چراغِ بزم سے جوشِ سحر ہے آج

بیاں کس سے ہو ظلمت گستری میرے شبستاں کی ۔۔۔ شبِ مہ ہو جو رکھ دیں پنبہ دیواروں کے روزن میں

سودائے عشق سے دمِ سرد کشیدہ ہوں ۔۔۔ شامِ خیالِ زلف سے صبح دمیدہ ہوں

کیا کہوں تاریکیٔ زندانِ غم اندھیر ہے ۔۔۔ پنبۂ نورِ صبح سے کم جس کے روزن میں نہیں

رخسارِ یار کی جو ہوئی جلوہ گستری ۔۔۔ زلفِ سیاہ بھی شبِ مہتاب ہو گئی

لے گئے خاک میں ہم داغِ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بہ صد رنگ گلستاں ہونا

لوگوں کو ہے خورشید جہاں تاب کا دھوکا
ہر روز دکھاتا ہوں میں اک داغِ نہاں اور

حسرت نے لا رکھا تری بزمِ خیال میں
گلدستۂ نگاہ سویدا کہیں جسے

سماعی (AURAL) پیکروں کی دل فریبی اور دل کشی بھی بصری (VISUAL) پیکروں کے مقابلے میں کم نہیں۔ ان میں وضاحت اور قطعیت بھی ویسی ہی ہے۔ چند مثالیں درج ذیل ہیں:

زخم نے داد نہ دی تنگیِ دل کی یارب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پَرافشاں نکلا

ہوں ترے وعدہ نہ کرنے میں بھی راضی کہ کبھی
گوش منت کشِ گلبانگِ تسلی نہ ہوا

بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا

ندانی کہ مینا شکستن بہ سنگ
نہ بخشد بہ دل ذوقِ گلبانگِ چنگ

مقدمِ سیلاب سے دل کیا نشاط آہنگ ہے
خانۂ عاشق مگر سازِ صدائے آب تھا

یہ کس ناہید کی تمثال کا ہے جلوہ سیمابی
کہ مثلِ ذرہ ہائے خاک آئینے پَرافشاں ہیں

اور لمسی (TACTILE) پیکروں کی چند نمایاں اور واضح مثالیں ان اشعار میں ملتی ہیں:

ایجاد کرتی ہے اسے تیرے لیے بہار
میرا رقیب ہے نفسِ عطر سائے گل

وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں
صورتِ دُود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

اس کی بزم آرائیاں سن کر دلِ رنجوریاں
مثلِ نقشِ مدعائے غیر بیٹھا جائے ہے

خانہ ویراں سازیِ حیرت تماشا کیجیے
صورتِ نقشِ قدم ہوں رفتۂ رفتارِ دوست

فشارِ تنگیِ خلوت سے بنتی ہے شبنم — صبا جو غنچے کے پردے میں جا نکلتی ہے

جیسا کہ اس سے پہلے بھی اشارہ کیا گیا، شعری پیکروں کی تخلیق کا مختلف حواس انسانی سے گہرا تعلق ہے، اور ان کی تقسیم بھی اسی بنیاد پر کی جا سکتی ہے۔ کیونکہ شعری پیکر اسی وقت وجود میں آتا ہے، جب ہم جذبات و احساسات کو خارجی طور پر متشکل کر سکیں۔ غالب کے یہاں یہ امر قابلِ غور ہے کہ یہ مختلف شعری پیکر آپس میں خلط ملط ہوتے رہتے ہیں، اور کسی سخت گیری یا پابندی کو قبول نہیں کرتے، یعنی بصری (VISUAL) پیکر سماعی (AURAL) پیکر ہیں، سماعی بصری ہیں، اور ان دونوں میں سے کوئی ایک یا دونوں لمسی (TACTILE) یا شامّی (OLFACTORY) پیکر میں منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ اس عمل کے لیے انگریزی تنقید کی مروجہ اصطلاح (SYNAESTHESIA) ہے۔ ایک وسیع رقبے پر پھیلے ہوئے یہ مختلف حسی پیکر بیک وقت موجود بھی ہوتے ہیں اور ایک دوسرے میں مدغم بھی ہوتے رہتے ہیں، اور اس طرح مختلف حواس کا آپس میں ربط قائم رہتا ہے۔ اسی سے کثیر العناصری (MULTIPLICITY) کا تاثر بھی پیدا ہوتا ہے، اور شاعر کا اپنے پڑھنے والوں سے مطالبہ بھی سامنے آتا ہے کہ وہ اپنے تمام حواس کو بیک وقت بیدار اور چوکنا رکھیں۔ اس طریقۂ کار پر یہ اعتراض کہ واقعی اور روزمرہ کے تجربے میں ایسا نہیں ہوتا، قابلِ قبول نہیں ہے۔ کیونکہ ظاہر ہے کہ یہ شاعر کی قوتِ متخیلہ ہی کا کارنامہ ہے کہ وہ ایک نوع کے حسی پیکروں کو ان کے متضاد حسی پیکروں کے پہلو بہ پہلو رکھے، اور مختلف حواس کے ذریعے حاصل شدہ تاثرات کو ایک وحدت میں ڈھال سکے۔ بصری اور سماعی پیکروں کی بیک وقت موجودگی کی مثالیں ان اشعار سے واضح ہیں:

چشمِ خوباں خامشی میں بھی نوا پرداز ہے — سرمہ تو کہوے کہ دودِ شعلۂ آواز ہے

نشہ ہا شادابِ رنگ و ساز ہا مستِ طرب — شیشۂ مے سروِ سبزِ جوئبارِ نغمہ ہے

نگر ز شعلۂ حسنت چہ طرف بر بندد — چنیں کہ طاقتِ ما را بناز سیماب است

وہی اک بات ہے جو یاں نفس واں نکہتِ گل ہے — چمن کا جلوہ باعث ہے مری رنگیں نوائی کا

وہ گل جس گلستاں میں جلوہ فرمائی کرے غالب — چٹکنا غنچۂ گل کا، صدائے خندۂ گل ہے

جو تھا سو موجِ رنگ کے دھوکے میں مر گیا — اے وائے نالۂ لبِ خونیں نوائے گل

غمِ آغوشِ بلا میں پرورش دیتا ہے عاشق کو — چراغِ روشن اپنا قلزمِ صرصر کا مرجاں ہے

اسی طرح بصری (VISUAL) اور حرکی (KINETIC) پیکر مندرجہ ذیل دو اشعار میں بڑی خوبی سے باہم دگر پیش کئے گئے ہیں:

نالہ را از شعلہ آئینہ چراغاں بستہ ایم — گریہ را از جوشِ خوں تسبیحِ مرجاں کردہ ایم

چمن ساماں بتے دارم کہ دارد وقتِ گل چیدن — خرامے کز ادائے خویش پُر گل کردہ داماں را

اسی طرح ایک چھوٹی سی تصویر میں یہ عمل اس طرح برتا گیا ہے:

دلے دارم کہ در ہنگامۂ شوق — سرشتش دوزخ ست و گوہر آتش

بسانِ موج میبالم بہ طوفاں — برنگِ شعلہ مے رقصم در آتش

بصری اور لمسی پیکر ایک اور شعر میں اس طرح جمع کئے گئے ہیں:

زمیں بہ نقشِ سُمِ توسنِ تو ساغر زار — ہوا ز گردِ رہت شیشۂ بے نا بست

اور حرکی اور مشامی پیکروں کی بیک وقت موجودگی اس طرح ظاہر کی گئی ہے:

دلم صبح شبِ وصل تو بر کاشانہ مے لرزد — در و بامم بو جد از ذوق بوئے رقت خوابتے

اور بصری، سماعی اور حرکی پیکر ایک دوسرے میں جس خوبی کے ساتھ پیوست کئے گئے ہیں، اس کی مثال یہ شعر ہے:

اگر وہ سرو قد گرمِ خرامِ ناز آجاوے — کفِ ہر خاکِ گلشن شکلِ قمری نالہ فرسا ہو

اردو کی ایک طویل غزل میں شاعر نے عاشق اور محبوب کی حالت کا موازنہ پیش کیا ہے۔ غزل کا پہلا ہی شعر یعنی:

شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا — شعلۂ جوالہ ہر یک حلقۂ گرداب تھا

اس کی محیط جذباتی کیفیت (MOOD) کو متعین کرتا ہے۔ اس سے انتہائی تیزی، تندی اور اضطراب کا اظہار ہوتا ہے۔ عاشق کا دل غم کا آتش کدہ بنا ہوا ہے، اور اس کی آنکھیں شعلہ بار ہیں۔ اس غزل میں خارجی ماحول، اور داخلی کیفیت کو بڑی خوبی کے ساتھ آمیز کیا گیا ہے۔ عاشق اور محبوب کی شخصیتیں ایک دوسرے سے بمراحل دور ہیں اور ان کے درمیان کوئی نقطۂ اتصال محسوس نہیں ہوتا۔ دونوں کی دنیائیں الگ اور دلچسپیاں متضاد ہیں۔ محبوب دادِ عیش دینے میں مصروف ہے اور بے چارہ عاشق محبت کی جانکاہی میں مبتلا۔ گویا ایک کو دوسرے کے حال کی اطلاع نہیں۔ لیکن یہ شاید ہمارا حسنِ ظن ہی ہو، کیونکہ غزل کے ہر ہر تیور سے یہ ظاہر ہو رہا ہے کہ محبوب کا یہ تغافل شعوری ہے اور اس نے عاشق کی بالواسطہ ایذا رسانی کے لیے اپنے واسطے وہ تمام سامان تعیش فراہم کیے ہیں، جو اس کی انانیت اور خود پرستی کے جذبے کو ہوا دیتے ہیں۔ اور جب عاشق کو وجدانی طور پر اس کی بزم آرائیوں کا احساس ہوتا ہے تو اس کی حرماں نصیبی کا احساس گہرا اور شدید

ہو جاتا ہے۔ اس غزل میں از اول تا آخر جذبات اور ماحول کی عکاسی کو متوازن کیا گیا ہے، تاکہ اس طرح تصویر میں تناسب باطنی قائم رہے۔ دوسری اہم چیز یہ ہے کہ اس میں رنگ اور توازن کے پیکروں کو یکے بعد دیگرے برتا گیا ہے:

واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال | یاں ہجومِ اشک میں تارِ نگہ نایاب تھا
جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آب جو | یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا
یاں سرِ پُر شور بے خوابی سے تھا دیوار جو | واں وہ فرقِ ناز محوِ بالشِ کم خواب تھا
یاں نفس کرتا تھا روشن شمعِ بزمِ بے خودی | جلوۂ گل واں بساطِ صحبتِ احباب تھا

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

یہاں جو کچھ دیکھا ہے اور جو کچھ سنا ہے، اسے مؤثر اور نمایاں شعری پیکروں کے ذریعے سامنے لایا گیا ہے۔ عاشق کے نفسیاتی ہیجان کو محبوب کی دلچسپیوں اور اس کے ماحول کی تخیلی عکاسی کی مدد سے گہرا اور تکلیف دہ بنایا گیا ہے۔ غالبؔ نے جس عاشق کو نمایاں کیا ہے، وہ میر کے عاشق سے یکسر مختلف ہے، اور اس میں عجز و نیاز اور سپردگی وجاں سپاری کی بجائے انانیت اور اپنے آپ کو منوانے کا جذبہ پایا جاتا ہے۔ وہ نفیٔ ذات کے بالمقابل اثباتِ ذات پر زور دیتا ہے۔ یہ کہنا شاید تحصیل حاصل ہو کہ یہ پوری غزل طنزیہ نشتر زنی کا ایک بھرپور مظاہرہ ہے، اور اس میں اس کی کامیابی کا راز چھپا ہوا ہے۔

یہ امر بہت اہم ہے کہ غالب کے لئے کائنات اور اس کے تمام مظاہر توانائی سے چھلک رہے ہیں۔ اشیارِ عالم جامد اور ساکن نہیں، بلکہ رواں دواں اور مضطرب ہیں۔ غالب کے نزدیک تکوینِ کائنات کا سلسلہ کہیں ختم نہیں ہوتا، اور چونکہ نمو اور تبدیلی فطرت کا قانون ہے، اس لیے اولین مادے کی مختلف ہیئتیں اور ترکیبیں ارتقا کے ہر مرحلے پر ابھرتی رہتی ہیں۔ غالب کا خیال تھا کہ اگر ذرے کا دل چیر کر دیکھیں تو وہ حرکت و حیات سے لبریز نظر آئے گا، چنانچہ جب وہ کہتے ہیں کہ

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ

تو یہ گویا اس بات کا اعلان ہے کہ تمام کائنات ذی روح ذرات سے مرکب ہے۔ ہر شئے کا ایک ظاہری رخ ہے، جسے آئینے سے تشبیہہ دی جاتی ہے، اور جس کے پسِ پشت دل ہے۔ اور دل سے مراد توانائی اور اضطراب کا بالقوۃ موجود ہونا ہے۔ مشہور فلسفی (LEIBNIZ) نے اپنے سارے فلسفے کی اساس اس نظریے پر رکھی ہے کہ وہ تمام ذرات یا وجود، جنہیں وہ مونودات (MONADS) کے نام سے پکارتا ہے، اضطراب اور توانائی کے مراکز ہیں۔ ان مونودات ہیں، جو زنجیر کی مختلف کڑیاں ہیں، ترتیب اور مدارج کا فرق اس صفائی کے اعتبار سے ہے، جس سے وہ کائنات کو منعکس کرتے ہیں۔ جدید طبیعات کا انکشاف بھی یہی ہے کہ مادہ بے جان نہیں ہے، اور

کائنات میں ذی روح اور غیر ذی روح اشیاء کی تقسیم من مانی ہے، ہر شے کا ہر آن متغیر ہونا اور تبدیلی کے قانون کا اسیر ہونا غالب کے لیے بہت پُرکشش ہے۔ مادے اور روح کی دوئی کو اب ان معنوں میں تسلیم نہیں کیا جاتا، جس طرح پہلے کیا جاتا تھا۔ غالب حرکت اور تغیر کا ایک وجدانی تصور رکھتے ہیں، اور اس لیے اس امر پر تعجب نہ ہونا چاہیے کہ ان کے یہاں حرکی (KINETIC) پیکروں کا استعمال اس تواتر اور کثرت کے ساتھ ملتا ہے:

ہوتے اس مہروش کے جلوۂ تمثال کے آگے
پَرافشاں جوہر آئینے میں مثلِ ذرہ روزن میں

دل ہوائے خرامِ ناز سے پھر
محشرستانِ بے قراری ہے

گردشِ ساغرِ صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
آئینہ داری یک دیدۂ حیراں مجھ سے

نہ پوچھ بے خودیٔ عیشِ مقدمِ سیلاب
کہ ناچتے ہیں پڑے سربسر در و دیوار

رنگِ تمکینِ گل و لالہ پریشاں کیوں ہے
گر چراغانِ سرِ رہ گذرِ باد نہیں

ڈھونڈے ہے اس مغنیٔ آتش نفس کو جی
جس کی صدا ہو جلوۂ برقِ فنا مجھے

شاعر کی کائنات کا ہر ذرہ محشر بداماں ہے، اور حرکت اور سکون کا عمل اور ردعمل اس تیزی کے ساتھ جاری ہے کہ پایان کار ذہن پر جو نقش باقی رہتا ہے، وہ ایک رقصِ ناتمام کا نقش ہے۔ ہر شے نہ صرف زندہ ہے، بلکہ ایک دورانِ مسلسل اور ایک اضطرابِ پیہم کی اسیر ہے۔ اس لیے یہ امر تعجب خیز نہیں کہ غالب نے موج کا شعری پیکر جگہ جگہ استعمال کیا ہے۔ موج سے بڑھ کر حرکت اور دما دم زندگی کا استعارہ اور کیا ہو سکتا ہے۔ بے شک اس کا تعلق روایت سے بھی ہے، لیکن غالب نے اسے نئی معنویت عطا کر دی ہے؛ اور اشاریت کی تہیں اس سیاق و سباق سے ابھرتی ہیں، جن میں موج کا پیکر غالب کے یہاں مستعمل ہوا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

بسکہ دوڑے ہے رگِ تاک میں خوں ہو ہو کر
شہپرِ رنگ سے ہے بال کشا موجِ شراب

موجۂ گل سے چراغاں ہے گذرگاہِ خیال
ہے تصور میں زبس جلوہ نما موجِ شراب

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیٔ آزادی
ہوئی زنجیر موجِ آب کو فرصت روانی کی

سروکارم بود با ساقی کز تندیٔ خویش،	نفس در سینہ مے لرزد ز موجِ بادہ مینارا

خویش را چوں موجِ گوہر گرچہ گرد آوردہ ام	دل پرست از ذوقِ اندازِ پراَفشانی مرا

در شاخ بود موجِ گل از جوشِ بہاراں	چوں بادہ بہ مینا کہ نہانست و نہاں نیست

بعد مردن مشتِ خاکم در فورِ دہرِ حسرت	بے قراری مے زند موج از سراپایم ہنوز

ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق	لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر

کون آیا جو چمن بے تابِ استقبال ہے	جنبشِ موجِ صبا ہے شوخیٔ رفتارِ دوست

ہجومِ فکر سے دل مثلِ موج لرزے ہے	کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

دل و جگر میں پراَفشاں، جو اک موجۂ خوں ہے	ہم اپنے زعم میں سمجھے ہوئے تھے اس کو دم آگے

دیکھو تو دل فریبیٔ اندازِ نقشِ پا	موجِ خرامِ یار بھی کیا گل کتر گئی

داغؔ کا ایک مشہور شعر ہے:

مانند برق، مثلِ ہوا، صورتِ نگاہ	اکثر نکل گئے ہیں وہ میرے قریب سے

یہاں اس تاثر کو جو محبوب کے نرم و نازک سراپا نے عاشق کے دل میں ابھارا ہے، حرکی پیکروں کے ذریعے سامنے لایا گیا ہے۔ غالب نے اسی بات کو ذرا مختلف انداز سے کہا ہے، یعنی:

ہے صاعقہ و شعلہ و سیماب کا عالم	آنا ہی سمجھ میں مری آتا نہیں، گو آئے

حرکی پیکر داغؔ اور غالبؔ دونوں کے ان اشعار میں موجود ہیں، مگر جہاں داغؔ کے لہجے میں صرف حیرت و حسرت کے ارتعاشات ہیں، وہاں غالبؔ نے اس چھلاوا کو، جس کا نقش اس شعر میں ابھرتا ہے، اپنی گہری طنز کا نشانہ بنایا ہے۔ محبوب کی ایک من موہنی تصویر حرکی پیکروں کے ذریعے ایک فارسی غزل میں اس طرح پیش کی گئی ہے:

بتے دارم از اہلِ دل رم گرفتہ	بشوخی دل از خویشتن ہم گرفتہ

رگِ غمزہ از نیشِ مژگاں کشودہ | سرِ فتنہ در زلفِ پرخم گرفتہ
به رخسارہ عرضِ گلستاں ربودہ | بہ ہنگامہ عرضِ جہنم گرفتہ
ز ناز و ادا تنگ بہ معجز نہ دادہ | بہ شرم و حیا رخ ز محرم گرفتہ
گہے طعنہ بر لحنِ مطرب سرودہ | گہے خردہ بر نطقِ ہمدم گرفتہ

بروبیش ز گرمی نگہ تاب خوردہ
بجویش برفتن صبا جادم گرفتہ

یہ تصویر جاذبِ نظر اس لیے ہے کہ یہ جامد نہیں، بلکہ متحرک ہے۔ اس کے ساتھ ہی غالب کی ایک اور فارسی غزل بھی، جو ذیل میں درج کی جاتی ہے، قابلِ غور ہے:

گویم سخنے گرچہ شنیدن نشناسد | صبحیست شبم را کہ دمیدن نشناسد
از بند چہ بکشاید و از دام چہ خیزد | مائیم و غزالے کہ رمیدن نشناسد
گوہر چہ شکایت کند از بے سروپائی | مائیم و سرشکے کہ چکیدن نشناسد
ساقی چہ شگرفی کند و بادہ چہ تندی | خوں بادہ دماغیکہ رسیدن نشناسد
بالذتِ دیدار ز پیغام گرفتیم | مشتاق تو دیدن ز شنیدن نشناسد
بے پردہ شو از ناز دیندیش کہ مارا | چوں آئینہ چشمیست کہ دیدن نشناسد
بینم چہ بلا بر سرِ جیب و کفن آرد | دستے کہ بجز خامہ دریدن نشناسد
پیوستہ رواں از مژہ خوں جگر ستم | رنگیست رخم را کہ پریدن نشناسد
شوقم مئے گلگوں، لب بوسے زند امشب | پیمانہ ز ساقی طلبیدن نشناسد

یالذتِ اندوہ تو در ساختہ غالب
گوئی ہمہ دل گشت و تپیدن نشناسد

اس پوری غزل میں افعال کی تکرار شروع سے آخر تک ملتی ہے۔ یہ افعال اسمار کی وضاحت کے سلسلے میں لائے گئے ہیں، یہ انہیں ممیز کرتے ہیں اور ایک حرکی پیکر عطا کرتے ہیں۔ ذیل میں دی ہوئی ان کی ترتیب بھی ہماری توجہ کی مستحق ہے:

سخنے کہ شنیدن نشناسد
صبحیست کہ دمیدن نشناسد
غزالے کہ رمیدن نشناسد
سرشکے کہ چکیدن نشناسد
دماغیکہ رسیدن نشناسد

مشتاق تو دیدن زشنیدن نشناسد
چشمیست کہ دیدن نشناسد
دستے کہ بجز خامہ دریدن نشناسد
رنگیست کہ پریدن نشناسد
پیمانہ زساقی طلبیدن نشناسد
ہمہ دل تپیدن نشناسد

یہاں مطلع کے دونوں مصرعوں اور اس کے بعد ہر شعر کے آخری مصرع میں 'نشناسد' کے ساتھ مختلف مصادر لائے گئے ہیں، اور ان کے مجموعی اثر سے غزل کی اندرونی تعمیر میں ایک تموج کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ اسی طرح تین اور فارسی غزلیں، جن کے مطلع بالترتیب یہ ہیں:

بیا کہ جوشِ تمنائے دیدنم بنگر — چو اشک از سرِ مژگاں چکیدنم بنگر

اے ذوق نوا سنجی بازم بخروش آور — غوغائے شبیخونے بر بنگہِ ہوش آور

سوخت جگر تا کجا رنج چکیدن دہیم — رنگ شو اے خونِ گرم تا بپریدن دہیم

اور ایک مشہور اردو غزل جو یوں شروع ہوتی ہے:

سودائے عشق سے دمِ سرد کشیدہ ہوں — شامِ خیالِ زلف سے صبح دمیدہ ہوں

ہماری توجہ کو اپنی جانب کھینچتی ہیں۔ افعال کی اس یورش سے ایسا لگتا ہے، جیسے غزل کے سندان (ANVIL) پر پے در پے اور بلا توقف ضربیں پڑ رہی ہوں۔ ان سب غزلوں کے حسن کا راز ایک اندرونی نغمگی کے احساس کو ابھارنے میں ہے۔ ان سب میں جذبات کے مدوجزر کو مختلف افعال کی شکلوں اور ان سے منسلک حرکی پیکروں کے ذریعے صورت بخشی گئی ہے۔ اسمار یا صفات کے برعکس افعال کا تواتر کے ساتھ وارد ہونا شاعر کے ذہن کی فعالیت کو ظاہر کرتا ہے۔ یہ امر بھی بالکل بدیہی ہے کہ افعال کا براہ راست تعلق عروض و قوافی سے بھی ہے۔ ان پانچوں غزلوں میں جن کا حوالہ اوپر دیا گیا، ایک رواں دواں کیفیت پائی جاتی ہے خصوصاً تیسری غزل میں رقص و مستی کی جو مسحور کن حالت پڑھنے والے کے حواس پر طاری ہو جاتی ہے، اس کی مثال کہیں اور تلاش کرنا آسان نہیں۔ ان سب غزلوں میں ترنم کو افعال اور حرکی پیکروں ہی کی مدد سے ابھارا بھی گیا ہے اور منضبط بھی کیا گیا ہے۔ یہاں جذبے، تخیل اور اصوات کو ایک وحدت میں حل کر دیا گیا ہے، اور جذبے کی مصوری جامد نہیں بلکہ متحرک تصویروں کی مدد سے کی گئی ہے۔ اس سے ان تصویروں اور غزلوں کی پوری فضا میں ایک خود رفتگی، ایک اہتزاز اور ایک کیف و سرور کی فضا پیدا ہو گئی ہے، جو جذبات کو برانگیختہ بھی کرتی ہے اور انہیں آسودگی بھی عطا

کرتی ہے۔

کائنات کے فطری حسن کے لیے جو تحسین غالب اپنے دل کی گہرائیوں میں رکھتے تھے، وہ بھی بعض جگہ اس انداز سے ظاہر کی گئی ہے:

رنگِ شکستہ صبحِ بہارِ نظارہ ہے　　　　یہ وقت ہے شگفتنِ گلہائے ناز کا

ایک عالم پہ ہیں طوفانیِ کیفیتِ فصل　　　　موجۂ سبزۂ نوخیز سے تا موجِ شراب

گر نہیں نکہتِ گل کو ترے کوچے کی ہوس　　　　کیوں ہے گردِ رہِ جولانِ صبا ہو جانا

آزادیٔ نسیم مبارک کہ ہر طرف　　　　ٹوٹے پڑے ہیں حلقۂ دامِ ہوائے گل

تیرے ہی جلوے کا یہ دھوکا ہے کہ آج تک　　　　بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل

تا گل بہ رنگ و بوئے کہ ماند کہ در چمن　　　　گل در لِسِ گل آمدہ در جستجوئے گل

پھولوں کے یکے بعد دیگرے کھل اٹھنے سے شاعر کا ذہن دفعتاً ایک فلسفیانہ قیاس کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ اسی طرح موجودہ نظام کو منہدم کر دینے کی خواہش، اس کی جگہ ایک نئی کائنات کی تعمیر کی حسرت اور اس کا حوصلہ اور اس میں اپنے لیے ایک گوشۂ عافیت کی جستجو، ان سب کا اظہار ایسے حسّی پیکروں کے ذریعے کیا گیا ہے، جو جد وجہد اور حرکت وعمل کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ غالب کی مشہور فارسی غزل جس کا مطلع یہ ہے:

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم　　　　قضا بہ گردشِ رطلِ گراں بگردانیم

اس کی ایک بیّن مثال ہے۔

رنگ، آواز، خوشبو، لمس اور حرکت کے تلازمات کو نمایاں کرنے کے ساتھ ہی غالب تصورات کو کو بھی جسم و جان عطا کرنے کے فن پر قدرت رکھتے ہیں۔ مجازیہ (ALLEGORY) میں مجرد تصورات مجرد ہی رہتے ہیں، باوجودیکہ ان کے لئے ایک خارجی پیکر وضع کیا جاتا ہے۔ مجازیہ کی بنیاد مماثلت پر اتنی نہیں، جتنی کہ تعدیل پر ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ طریقۂ کار ایک بیانیہ ڈھانچے اور ایک متعینہ اور سوچی سمجھی اخلاقی اسکیم کا بھی پابند ہوتا ہے۔ لیکن مجرد پیکر نگاری کا وظیفہ اور عمل اس سے مختلف ہوتا ہے۔ یہاں غیر مرئی تصورات کو ایک مرئی شکل دی جاتی ہے، تاکہ وہ پوری طرح شعور کی گرفت میں آسکیں۔ اور اس طرح جو تصویر تصوراتی چوکھٹے سے ابھر کر سامنے آتی ہے، وہ ہمیں بہت جلد اپنے سحر میں اسیر کر لیتی ہے۔ ہم اس تصویر سے اس لیے متاثر ہوتے ہیں کہ وہ

یا تو ہمارے کسی اندازِ نظر کو مشخص کرتی ہے یا پیش پا افتادہ تجربے کے کسی انوکھے پہلو کو سامنے لاتی ہے۔ بنیادی طور پر شعری پیکر ہمارے جذبات کے قائم مقام ہوتے ہیں۔ لیکن مجرد پیکر نگاری میں ہمیں اپنے تصورات کے لیے ایک دورخی ذریعۂ اظہار ہاتھ آجاتا ہے یعنی اس میں تصورات اور احساسات کے درمیان کامل آہنگی اور مطابقت قائم کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور اس کا نتیجہ وہ کلام ہوتا ہے، جسے خیال کے حسیاتی ادراک سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس سے شعر کے مفاہیم کی حدیں وسیع اور ان کی ترسیل اور ابلاغ کا مسئلہ نسبتاً آسان ہو جاتا ہے، اور تصور میں جذبے کی سی تازگی، طرفگی اور کشش پیدا ہو جاتی ہے۔ تصورات کو متشکل کرنے کے عمل میں تخیل کی جو نوعیت بروئے کار آتی ہے، اسے ہم MYTHOPOEIC کہہ سکتے ہیں۔ یہ تقریباً ہر بڑے اور سچے شاعر کے یہاں گہرے مطالب کو دل پذیر انداز میں نقش کرنے کے لیے کام میں لایا جاتا ہے۔ غالب کے یہاں اس کی چند مثالیں دیکھیے:

رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے　　　نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

خیالِ مرگ کب تسکیں دلِ آزردہ کو بخشے　　　مرے دامِ تمنا میں ہے اک صیدِ زبوں وہ بھی

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم　　　میں معتقدِ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا

حاصلِ الفت نہ دیکھا جز شکستِ آرزو　　　دل بہ دل پیوستہ گویا یک لبِ افسوس تھا

برنگِ کاغذِ آتش زدہ نیرنگِ بے تابی　　　ہزار آئینہ دل باندھے ہے بالِ یک تپیدن پر

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی　　　چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل　　　جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

درخورِ عرض نہیں جوہرِ بے داد کو جا　　　نگہِ ناز ہے سرمے سے خفا میرے بعد

یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غالب　　　گرمیِ بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز　　　پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود　　ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

حیرتِ کاغذِ آتش زدہ ہے جلوۂ عمر　　تہہِ خاکسترِ صد آئینہ پایا ہے مجھے

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام　　مہرِ گردوں ہے چراغِ رہ گذارِ بادیاں

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل　　انسان ہوں، پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

دیدار بادہ، حوصلہ ساقی، نگاہ مست　　بزمِ خیال مے کدۂ بے خروش ہے

پھونکا ہے کس نے گوشِ محبت میں اے خدا　　افسونِ انتظار، تمنا کہیں جسے

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنّا　　واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں

شاہدِ ہستیٔ مطلق کی کمر ہے عالم　　لوگ کہتے ہیں کہ ہے، پر ہمیں منظور نہیں

رفتارِ عمر قطعِ رہِ اضطراب ہے　　اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے

اس منزل پر پہنچنے کے بعد دو غزلوں کا تفصیلی جائزہ دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ پہلی غزل نسخۂ حمیدیہ میں ملتی ہے، اور درج ذیل ہے:

گدائے طاقتِ تقریر ہے زباں تجھ سے　　کہ خاموشی کو ہے پیرایۂ بیاں تجھ سے
فسردگی میں ہے فریادِ بیدلاں تجھ سے　　چراغِ صبح و گلِ موسمِ خزاں تجھ سے
بہارِ حیرتِ نظارہ سخت جانی ہے　　حنائے پائے اجل خونِ کشتگاں تجھ سے
پری بہ شیشہ و عکسِ رخ اندر آئینہ　　نگاہِ حیرتِ مشاطہ خوں فشاں تجھ سے
طراوتِ سحر ایجادیٔ اثر یک سو　　بہارِ نالہ و رنگینیٔ فغاں تجھ سے
چمن چمن گلِ آئینہ در کنارِ ہوس　　امید محوِ تماشائے گلستاں تجھ سے
نیاز پردۂ اظہارِ خود پرستی ہے　　جبینِ سجدہ فشاں تجھ سے آستاں تجھ سے
بہانہ جوئی رحمت کمیں گرِ تقریب　　وفائے حوصلہ و رنجِ امتحاں تجھ سے

اسدؔ یہ موسمِ گل در طلسمِ کنجِ قفس
خرام تجھ سے، صبا تجھ سے، گلستاں تجھ سے

یہ غزل نما نظم بہت اہم ہے۔ اس میں الوہی (DIVINE) اور انسانی (HUMAN) نقطہ ہائے نظر کو پہلو بہ پہلو رکھا گیا ہے۔ اس میں انسان کی عاجزی اور فروتنی پر زور ہے اور نہ خدا کی رحمت اور مشیت پر، بلکہ دونوں کے درمیان ایک توازن برقرار رکھا گیا ہے۔ نظم کا سیاق و سباق ارضی ہے، سماوی نہیں۔ اور اس سے یہ نکتہ ابھرتا ہے کہ الوہی صفات یا حقیقتِ مطلقہ کی آماجگاہ ہی عالمِ آب و گل ہے، جس سے انسان بہر صورت منسلک اور اس میں پیوست ہے۔ انسان کو خدا کی شبیہہ کہا گیا ہے، یعنی انسان کی تخلیق خدا نے اپنے نفس کو اس کے اندر پھونک کر کی۔ یہ میرا نا مذہبی عقیدہ تھا۔ اسی حقیقت کا دوسرا رخ یہ بھی ہے کہ انسان کو خدا کے ادراک کا کوئی وسیلہ اس کے علاوہ نہ سوجھا کہ وہ اس کا تصور اپنی ہی ذات و صفات کے آئینے میں کرے۔ اس نظم میں از اول تا آخر یہ خیال سرایت کیے ہوئے ہے کہ انسانی اعمال کا سرچشمہ صفاتِ الٰہیہ ہیں، اور انہی سے عالمِ کون و فساد کی رنگینی اور رعنائی بھی عبارت ہے۔ انسان کا تصور بعض بڑے شاعروں کے یہاں یہ ہے کہ اس کی وحدتِ اساسی ایک شعریت پر قائم ہے، یا بہ الفاظ دیگر انسان ایک ایسی تصویر ہے جس کی تزئین دو رنگوں کو ملا کر کی گئی ہے، اور یہ دو رنگ الوہیت اور انسانیت کے ہیں۔ اس نظم میں کوئی مذہبی فوق نغمہ (OVERTONE) سوائے رحمت کے نہیں ہے، جو آٹھویں شعر میں آیا ہے۔ نہ یہاں مروجہ روایتی صفاتِ ربانی کا کوئی ذکر ہے۔ لیکن نقطۂ ارتکاز (POINT OF FOCUS) الوہیت ہی ہے۔ یہاں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ جن مجرد تصورات سے نظم کا تانا بانا بنایا گیا ہے، وہ حرف و صوت کے چوکھٹے میں اس طرح بٹھائے گئے ہیں جس سے ان کی تجرید اور درشتی و سختی دور ہو گئی ہے۔ یہ روایتی قسم کی حمد نہیں ہے۔ یہاں تصورات کے حسّی متبادلات (EQUIVALENT) ہر ہر جگہ ملتے ہیں: پہلے شعر کے دونوں مصرعوں میں ایک ہی بات دہرائی گئی ہے۔ غالباً یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ نطق یا قوتِ گویائی کا ذکر یہاں شاید اس لیے بھی کیا گیا ہو، کیونکہ قرآن کریم اور انجیل مقدس دونوں میں اس کی فوقیت پر زور موجود ہے۔ دوسرے شعر میں "چراغِ صبح" اور "گلِ موسمِ خزاں" دونوں شعری پیکر فسردگی سے متعلق ہیں۔ لیکن یہاں مجرد تصور 'فریادِ بیدلاں' ہے۔ تیسرے شعر میں سخت جانی (ENDURANCE) کے مرادف ہے، یعنی قوتِ انگیز ہجو 'بہارِ حیرتِ نظارہ' کو وجود میں لاتی ہے۔ دوسرا تصور یہاں یہ ہے کہ خدا موت پر متصرف ہے۔ اس کے لیے "حنائے پائے اجل" کا لمیاتی پیکر بہت فکر انگیز ہے۔ چوتھے شعر کا پہلا مصرع موجودات کی رنگا رنگی کا استعارہ ہے اور "نگاہِ حیرت مشاطہ" انسانی ادراک کے مرادف ہے۔ جس کا سرچشمہ خدا ہی کی ذات ہے۔ پانچویں شعر میں "تاثیر" مجرد خیال ہے اور مشیّتِ خداوندی یا حالات کے جبر کے خلاف انسان کا احتجاج بھی خدا ہی کے واسطے سے بامعنی بنتا ہے۔ چھٹے شعر میں 'یاس' اور 'امید' کے خلاف تضاد ہے، اور دونوں کے حسّی لوازمات بھی نمایاں کر دیے گئے ہیں۔ ساتھ ہی شعر میں 'نیاز' اور 'خود پرستی' کے درمیان پھر تضاد کو ابھارا گیا ہے۔ لیکن 'نیاز' کے لیے جو ایک مجرد تصور ہے، حسّی پیکر بھی تراشا گیا ہے۔ آٹھویں شعر میں 'رحمت' ایک مذہبی اصطلاح ہے، اور 'رحمت'

کا وروداسی وقت ہوتا ہے، جب انسان رنج و محن اور حوصلہ و ظرف کی آزمائش میں پورا اترے۔ آخری شعر میں ہم زیادہ واضح طور سے عالم آب و گل سے متعلق نظر آتے ہیں۔ لیکن انسان جبریت یا لزوم کا پابند بھی نظر آتا ہے، اور بظاہر کچھ کر نہیں کر سکتا، تا وقتیکہ رحمت یا GRACE کا سہارا اس کے لئے موجود نہ ہو۔ میرا قیاس ہے کہ "خرام، صبا اور گلستاں"، اس GRACE ہی کے لیے حسی مرادفات ہیں، جنہیں شاعرانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ اس طرح یہ پوری نظم یا غزل اُلوہی اور انسانی نقطہ ہائے نظر کے تقابل اور مجرد تصورات اور ان کے حسی متبادلات (EQUIVALENTS) کی بیک وقت موجودگی کا ایک بہت دل کش اور نادر نمونہ ہے۔

ایک اور سطح پر ایک دوسری مشہور غزل درج ذیل کی جاتی ہے:

۱۔	مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے	جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے
۲۔	کرتا ہوں جمع پھر جگرِ لخت لخت کو	عرصہ ہوا ہے دعوتِ مژگاں کیے ہوئے
۳۔	پھر وضعِ احتیاط سے رکنے لگا ہے دم	برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے
۴۔	پھر گرم نالہ ہائے شرر بار ہے نفس	مدت ہوئی ہے سیرِ چراغاں کیے ہوئے
۵۔	پھر پرسشِ جراحتِ دل کو چلا ہے عشق	سامانِ صد ہزار نمکداں کیے ہوئے
۶۔	پھر بھر رہا ہوں خامۂ مژگاں بخونِ دل	سازِ چمن طرازیٔ داماں کیے ہوئے
۷۔	باہم دگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب	نظارہ و خیال کا ساماں کیے ہوئے
۸۔	دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے	پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے
۹۔	پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب	عرضِ متاعِ عقل و دل و جاں کیے ہوئے
۱۰۔	دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال	صد گلستاں نگاہ کا ساماں کیے ہوئے
۱۱۔	پھر چاہتا ہوں نامۂ دلدار کھولنا	جاں نذرِ دل فریبیٔ عنواں کیے ہوئے
۱۲۔	مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس	زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے
۱۳۔	چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو	سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے
۱۴۔	اک نوبہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ	چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے
۱۵۔	پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں	سر زیرِ بارِ منتِ درباں کیے ہوئے
۱۶۔	جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کہ رات دن	بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

۱۷۔ غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے
بیٹھے ہیں ہم تہیۂ طوفاں کیے ہوئے

سترہ اشعار پر مشتمل یہ غزل ایک خاص امتیاز کی مالک ہے۔ یہ جس احساس کے محور کے گرد گھومتی ہے اسے ایک لفظ (NOSTALGIA) سے تعبیر کیا جا سکتا ہے: "مدت ہوئی ہے"، "عرصہ ہوا ہے"، "برسوں ہوئے ہیں"،

ان ترکیبوں کا استعمال ہمارے اس قیاس کو تقویت پہنچاتا ہے۔ لفظ 'پھر' اس غزل میں سولہ بار آیا ہے۔ بیتے ہوئے وقت کو جو ترکیبیں متعین کرتی ہیں، ان کے ساتھ ہی لفظ 'پھر' کی مسلسل تکرار یہ ثابت کرتی ہے کہ پوری غزل ایک مخصوص تجربے کی بازآفرینی (RE – ENACTMENT) کے لئے لکھی گئی ہے۔ پہلے شعر کے دوسرے مصرع میں "بزم چراغاں کیے ہوئے" کی ترکیب اور چوتھے شعر کے دوسرے مصرع میں "سیرِ چراغاں کیے ہوئے" کی ترکیب استعمال میں آئی ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر کے دوسرے مصرع میں "دعوتِ مژگاں" اور چھٹے شعر کے پہلے مصرع میں "خامۂ مژگاں" میں کافی مماثلت ہے۔ ساتویں شعر میں 'نظارہ' 'دیدہ' سے متعلق ہے اور 'خیال' 'دل' سے۔ دسویں شعر کے دوسرے مصرع میں 'صد گلستاں' 'نگاہ' سے متعلق ہے اور پندرھویں شعر میں چہرہ 'فروغِ مے' کی وجہ سے گلستاں کی طرح رنگ اڑا رہا ہے۔ چوتھے شعر میں اس عمل کی کارفرمائی ملتی ہے، جسے (SYNAESTHESIA) کا نام دیا گیا ہے۔ کیوں کہ اس میں بیک وقت سماعی اور بصری پیکر مجتمع کر دیے گیے ہیں۔ پہلے چار شعروں میں شاعر اس تجربے کو جس پر ماہ و سال کی گرد جم چکی ہے، حسرت و یاس کے ساتھ ذہن کے آئینے کے سامنے لا رہا ہے۔ پانچویں سے نویں شعر تک وہ اسے پھر سے تازہ کرنا چاہتا ہے، اور ان لمحات کو شعوری عمل کی تابندگی بخشنا چاہتا ہے، کیونکہ اس میں ایک لذت اور جاں پروری پوشیدہ ہے۔ دسویں شعر میں ایک ثانیہ کے لیے محبوب کی دل آویز شخصیت ایک عینِ ثابتہ بن جاتی ہے اور رنگ و بو کی یہ کائنات جو ہمارے اردگرد پھیلی ہوئی ہے، اس کے مرئی نقش میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ گیارھویں شعر میں یہ فریبِ نظر فضا میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ پانچویں شعر سے گیارھویں شعر تک جو کچھ کہا گیا ہے، وہ ایک پس منظر کی تعمیر کا حکم رکھتا ہے۔ اور بارھویں، تیرھویں اور چودھویں شعر میں وہ انتہائی حسّی، جذباتی اور ہیجان انگیز تجربہ ہے، جس کی خاطر پوری غزل ضبطِ تحریر میں آئی ہے۔ یہاں جو تصویر واضح طور پر ابھر کر سامنے آتی ہے، وہ ایک توانا، شوخ چشم اور دل ربا عورت کی ہے، جس کے ہر بنِ مو سے جوانی چھلک رہی ہے اور جو حسن افزونی کے ہر ہر انداز سے مکمل طور پر آراستہ ہے۔ اس تصویر میں حسّی پیکر نگاری اپنے انتہائی کمال کو پہنچ گئی ہے، اور یہاں شاعر کے لفظی اعجاز کو مصور کے موقلم کے تیکھے نقوش سے جدا کر کے دیکھنا ناممکن ہے۔ یہ امر بھی غور طلب ہے کہ شروع کے چار شعروں کے لہجے میں ایک مدھم پن اور غم گینی اور اداسی ہے۔ پندرھویں اور سولھویں شعر میں اس تجربے کے تسلسل کو، جو بارھویں، تیرھویں اور چودھویں شعر میں متشکل کیا گیا ہے، قائم رکھنے کی خواہش کا اظہار کیا گیا ہے۔ یہاں آواز پھر ڈوبتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ لیکن سترھویں شعر میں شاعر کی انانیت پھر اسے مہمیز کرتی ہے، اگو جذباتی ناآسودگی، بلکہ اضطراب کا احساس سطحی تیقن اور خودنمائی کی تہہ سے بار بار ابھرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہ پوری غزل حافظہ میں پیوست تجربات کی تجدید اور شدید طور پر حسّی پیکروں کی تخلیق کی ایک بہت کامیاب اور روشن مثال ہے۔

غالب جس قسم کے حسّی پیکروں کی طرف مائل ہیں، وہ بصری، سماعی اور حرکی ہیں۔ اور یہ سب انہیں تجربے کے انضباط میں مدد پہنچاتے ہیں۔ ان میں خاص طور پر آنکھ، دل، آئینہ، تماشہ، شوق، وحشت، جنوں، تمنا، دشت اور صحرا کے پیکر ہماری توجہ کو بار بار اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ ان سب کے گچھے (CLUSTERS) ہمیں جگہ جگہ ملتے ہیں

اوران سے ایک تانے بانے (PATTERN) کی تشکیل وجود میں آتی ہے۔ ان سب کے لیے آگہی، ایک مرکزِ ثقل ہے، جو انہیں اپنی طرف کھینچتا اور ایک سلکِ وحدت میں پرو دیتا ہے۔ فطرت کے حسن اور انسانی تعلقات کے بارے میں غالب کا ردِ عمل یا مطمحِ نظر انہی شعری پیکروں کی وساطت سے سامنے آتا ہے۔ غالب کے ذہن میں آزادہ روی ہے یعنی وہ کسی بندھی روایت یا ضابطے کی پابندی نہیں کرتے، اور اسی لیے وہ کائنات اور انسان کے اخلاقی الجھاؤ، کش مکش کے بارے میں ایک تشکیک آمیز رویہ اختیار کرنے پر اپنے آپ کو مجبور پاتے ہیں۔ ان کے شاعرانہ تجربے کا نمونہ حسیاتی بھی ہے اور جدلیاتی (DIALECTICAL) بھی، اور اس طرح وہ تجربے کے متقاضا نقش ہائے رنگ رنگ کو صفائی اور قطعیت کے ساتھ نمایاں کرنے پر بجدِ کمال دسترس رکھتے ہیں۔ کائنات میں حرکت اور توانائی کا جو بھی مظہر ان کی نظر کے سامنے سے گذرتا ہے، وہ اس پر ریجھ جاتے ہیں۔ عرفانِ حقیقت کے عمل کے دوران وہ عالمِ ماورا کی جانب کوئی کشش محسوس نہیں کرتے۔ البتہ خارجی مظاہرِ فطرت، مادہ اور اس کے اجزائے ترکیبی اور کشاکشِ حیات کا نشاط اور کرب انہیں شاعرانہ اظہار پر اکساتا ہے۔ ان کی خود اعتمادی اس شخص کی سی ہے، جو اپنی شخصیت کا عکس عالمِ معروض پر ثبت کرنا چاہتا ہے۔ عالمِ معروض چاہے اس کی آرزوؤں کے آئینے میں نہ ڈھالا جا سکے، اور کائنات چاہے اپنے سب راز تمام و کمال اس کے سینے میں منکشف نہ کرے لیکن اس سے عہدہ برآ ہونے کی خواہش اور جد و جہد ایک غیر متناہی عمل ہے۔ انسانی شخصیت کی خودنگری اور صلابت، شکست و ریخت اور ہزیمت کے احساس کے باوجود نئی زندگی کی قبا زیب تن کرنے کا حوصلہ، تسخیرِ کائنات کا جذبہ، ارضی حقیقت کی کنہ تک پہنچنے کی کوشش اور آفاقی عمل کے دوران اپنے آپ کو نمایاں کرنے کی بے پناہ خواہش، یہ سب ہمیں غالب کی شاعری میں منعکس نظر آتے ہیں۔ آئرستانی شاعر ڈبلو۔ بی۔ یِیٹس کے فارمولے کے مطابق غالب کی شاعری ان کے اپنے آپ سے دست و گریباں ہونے کے نتیجے کے طور پر عالمِ وجود میں آئی ہے، اور اس عمل کو خارجیت کا جامہ پہنانے کے لیے انہوں نے زبان کو انتہائی نفاست، پرکاری اور گہری اشاریت کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

★ ★ ★

غالب اور اقبال

"بانگِ درا" میں اقبال نے غالب کو جو خراجِ عقیدت پیش کیا ہے، اس کے مندرجہ ذیل اشعار توجہ طلب ہیں:

فکرِ انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا
ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا

تیرے فردوسِ تخیل سے ہے قدرت کی بہار
تیری کشتِ فکر سے اُگتے ہیں عالم سبزہ وار

نطق کو سو ناز ہیں تیرے لبِ اعجاز پر
محوِ حیرت ہے ثریا رفعتِ پرواز پر

لطفِ گویائی میں تیری ہمسری ممکن نہیں
ہو تخیل کا نہ جب تک فکرِ کامل ہم نشیں

ان اشعار میں غالب کے کمالِ سخن کے عناصرِ اربعہ پر زور دیا گیا ہے۔ یعنی تخیل، فکر، نطق اور رفعتِ پرواز۔ بہ الفاظِ دیگر یہ کہا گیا ہے کہ غالب کے یہاں فکر کی گہرائی اور اس کا تعمق بھی ہے، تخیل کی رعنائی اور اس کی گل افشانی بھی۔ انہیں زبان و بیان کے وسائل اور امکاناتِ شعری پر بھی پوری قدرت حاصل ہے اور ان کے ذہن اور وجدان کی پرواز پر ثریا بھی انگشت بدنداں ہے۔ ایک ابتدائی نظم کی محدود بساط میں اقبال نے غالب کے نمایاں شعری کردار کا جس جامعیت اور ایجاز کے ساتھ احاطہ کیا ہے وہ خود اقبال کے ذہنی عمل کی غمازی کرتا ہے۔ "جاوید نامہ" میں اقبال کے تخیلی سفر میں فکر و عمل کے دوسرے قافلہ سالاروں کے ساتھ غالب بھی ان کے ہم رکاب ہیں۔ اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ اقبال پر غالب کی گرفت ہمیشہ خاصی مضبوط رہی۔ دونوں کے مابین فلسفۂ زندگی اور مزاج کے عناصرِ ترکیبی کے اختلاف کے باوجود بعض موضوعات اور

شعری پیکر مشترک ہیں، یہ صحیح ہے کہ رومی، نطشے اور برگساں کے بالمقابل اقبال نے غالب کا ذکر کہیں بھی تفصیل اور شد و مد کے ساتھ نہیں کیا ہے، تاہم دونوں کے کلام میں ایک حد تک اور ایک خاص سطح پر گہری اور قریبی مماثلت کا پایا جانا خوشگوار حیرت کا موجب ہے اور اس لیے یہ کہنا شاید غیر مناسب نہ ہو کہ جدید اردو شاعری کے رنگ و آہنگ پر غالب کا اگر کوئی اثر پڑا ہے، تو وہ اقبال ہی کے توسط سے آیا ہے۔

غالب کے یہاں 'شوق' کا شعری پیکر (POETIC IMAGE) جگہ جگہ استعمال کیا گیا ہے۔ ان کے نزدیک شوق عنصری یا تخیلی توانائی کا مرادف ہے۔ یہ توانائی زندگی کے ہیولیٰ میں پیوست ہے۔ یہ ایک طرح کی بے پناہ، ناقابلِ تسخیر، غیر مختتم سرجوشیِ حیات ہے، جو کسی طرح کی رکاوٹ کو خاطر میں نہیں لاتی۔ یہ ممکنات زندگی سے عبارت بھی ہے اور ان کا سرچشمہ بھی۔ یہی ہمارے عزائم کے لیے قوتِ نمو فراہم کرتی ہے۔ اسی کے فیضان سے ہم اپنے مقاصد کے نئے نئے صنم تراشتے ہیں اور یہی ہمارے لیے منزل تک پہنچنے کا امر بھی بنتی ہے۔ 'شوق' اور 'تمنا' کی اکساہٹ ہی کی وجہ سے ہم آگے بڑھنے کا حوصلہ کرتے ہیں اور اسی کی وجہ سے سوز و سازِ زندگی قائم رہتا ہے۔ اگر 'شوق' اور 'تمنا' کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جائے، تو زندگی کے سوتے خشک ہو جائیں اور نہالِ زیست ٹھٹھر کر رہ جائے۔ پیہم آرزو مندی ایک تخلیقی عمل ہے۔ کشاکشِ حیات کا سارا ہنگامہ اسی کی وجہ سے گرم رہتا ہے، اور تمدن و تہذیب کی ساری ترقیاں اور نادرہ کاریاں اسی کے دم سے وابستہ ہیں۔ شوق اور تمنا، اس اضطراب اور خلش کا دوسرا نام ہیں، جو زندگی کے نہاں خانوں میں ہنگامہ پرور ہے۔ انسان کی پوری جد و جہد اس کی تمام ترعینیت پسندی اور اس کے ہر طرح کے تخلیقی اقدامات اور کاوشوں اور کاہشوں کا نقطۂ آغاز یہی ہے۔ اس کی غیر موجودگی میں انسان اور غیر ذی روح مخلوق میں کوئی فرق باقی نہیں رہتا۔ اسی کی روشنی میں ہم اقدارِ حیات کا تعین کرتے ہیں، یہی وہ پیمانہ ہے جو ہمارے کارناموں کی میزان بنتا ہے، اسی کے ذریعے ہم اس بات کا فیصلہ کر پاتے ہیں کہ زندگی اب تک کن مرحلوں سے گذر چکی ہے اور آئندہ اسے کن منازل کی طرف بڑھنا ہے:

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہلِ شوق کا — آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے

ساغرِ جلوۂ سرشار ہے ہر ذرۂ خاک — شوقِ دیدار بلا آئینہ ساماں نکلا

شوقِ رسوائیِ دل دیکھ کہ یک نالۂ شوق — لاکھ پردے میں چھپا پھر وہی عریاں نکلا

شوق ہے ساماں طرازِ نازشِ اربابِ عجز — ذرہ صحرا دستگاہ و قطرہ دریا آشنا

گلہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگیِ جا کا — گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

ہے چشمِ تر میں حسرتِ دیدار سے نہاں — شوقِ عناں گسیختہ دریا کہیں جسے

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں — جادہ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں

اقبالؔ نے بھی شوق اور آرزو کے استعارے جگہ جگہ استعمال کئے ہیں۔ زندگی ان کے لیے: پیہم جستجو سے عبارت ہے، اور آرزو کی خلش انہیں ہمیشہ آتش زیرپا رکھتی ہے۔ مدام آرزومندی تقاضائے بشریت بھی ہے اور انسانیت کا نشان امتیاز و افتخار بھی۔ آرزوؤں کی برآری نہ غالب کا مطمحِ نظر ہے اور نہ اقبال کا۔ غالب شکستِ تمنا میں بھی دل جمعی اور دل جوئی کا پہلو نکال لیتے ہیں، اور اقبال "شہیدِ سوز و سازِ آرزو" ہونے ہی کو حاصلِ حیات جانتے ہیں۔ جو دل آرزوؤں کی خلش سے پاک ہے، وہ زندگی کے ہنگاموں سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔ انسان کے لیے کامیابی سے ہم کنار ہونا ہر حال میں مقدر نہیں، لیکن آرزو اور حوصلہ کا دامن بھی ہاتھ سے چھوڑنا اسے گوارا نہیں ہوتا، کیونکہ اگر ایسا ہو، تو زندگی میں انجماد پیدا ہو جائے۔ اقبال کے لیے ابلیس کی شخصیت کی کشش کا راز اسی میں ہے کہ وہ "سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو" کا پیکر اور ان کا اشاریہ ہے، اور اسی سبب سے وہ اپنی اِدّعائے خودی کے پیشِ نظر خدا کے وجود کو بھی مقابلے کے لیے للکارتا ہے اور جہانِ رنگ و بو پر تصرف کا خواہاں ہے۔ آرزو کا شعری پیکر اقبال کے یہاں مختلف انداز میں مستعمل ہوا ہے، اس کی مثالیں دیکھیے:

مطمئن ہے تو، پریشاں مثلِ بو رہتا ہوں میں — زخمیِ شمشیرِ تیغِ جستجو رہتا ہوں میں

"گلِ رنگیں" (بانگِ درا)

دوا ہر دکھ کی ہے مجروحِ تیغِ آرزو رہنا — علاجِ زخم ہے آزادِ احسانِ رفو رہنا

"تصویرِ درد" (بانگِ درا)

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزومندی — مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

(بالِ جبریل)

موجوں کی تپش کیا ہے؟ فقط ذوقِ طلب ہے — پنہاں جو صدف میں ہے وہ دولت ہے خداداد

(ضربِ کلیم)

برآید آرزو یا بر نیاید — شہیدِ سوز و سازِ آرزویم

جہاں یک نغمہ زارِ آرزوئے — بم و زیرش ز تارِ آرزوئے

اگر رمزِ حیات آگہی مجوئے دیگر — دلے کہ از خلشِ آرزو پاک است (پیامِ مشرق)

اقبال کے یہاں غالب ہی کی طرح "شوق" کا لفظ بھی تکرار اور تواتر کے ساتھ مختلف سیاق و سباق میں ملتا ہے۔ کہیں یہ ایک مکانی استعارہ ہے، جس سے انسانی تگ و تاز کی وسیع جولانگہ کی طرف اشارہ مقصود ہے:

تو رہ نوردِ شوق ہے منزل نہ کر قبول　　لیلےٰ بھی ہم نشیں ہو، تو محمل نہ کر قبول

"سلطان ٹیپو کی وصیت" (ضرب کلیم)

کہیں "نگاہِ شوق" تجسس اور تجزیے کے جذبے سے ہم آمیز ہو کر حقائق کے چہرے سے نقاب اٹھانے کے لیے ناگزیر بن جاتی ہے، کیونکہ اس کے بغیر ہم اشیاء کے باطن میں نفوذ کر کے ان کی اصل حقیقت کو اپنی گرفت میں نہیں لا سکتے۔ ایک طرف خود موجودات کے ہر ہر ذرے میں اپنی نمود کی طرف رجحان پایا جاتا ہے، دوسری طرف انسان کا ذہن اور اس کی روح تسخیر کائنات کے لیے مضطرب ہیں۔ انسانی ذہن اور فطرت کے درمیان ارتباط اور ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے شوق کی دیدہ وری سب سے زیادہ مؤثر وسیلہ ہے:

یہ کائنات چھپاتی نہیں ضمیر اپنا　　کہ ذرہ ذرہ میں ہے ذوقِ آشکارائی
کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ جہاں　　نگاہِ شوق اگر ہو شریکِ بینائی

"نگاہِ شوق" (ضرب کلیم)

اس سے بلند تر فلسفیانہ سطح پر "نوائے شوق" خود وجود کے قلب میں، جس میں ذات و صفات دونوں شامل ہیں، ایک ہلچل سی ڈال دیتی ہے:

میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں　　غلغلہ ہائے الاماں بت کدۂ صفات میں

(بالِ جبریل)

اگر ہنگامۂ شوق سے ہے لامکاں خالی　　خطا کس کی ہے یا رب، لامکاں تیرا ہے یا میرا

(بالِ جبریل)

نہ ہو طغیانِ مشتاقی، تو میں رہتا نہیں باقی　　کہ میری زندگی کیا ہے، یہی طغیانِ مشتاقی

(بالِ جبریل)

مرا ایں خاکدانِ من ز فردوسِ بریں خوشتر　　مقامِ ذوق و شوق است ایں، حریمِ سوز و ساز است ایں

(بالِ جبریل)

یہاں اقبال نے "طغیانِ مشتاقی" میں مدغم رہنے پر فخر کا اظہار کیا ہے، اور خاکدانِ تیرہ کو لامکاں پر ترجیح بھی اس لیے دی ہے کہ یہ شوق کے ہنگاموں سے آباد ہے، اور لامکاں کی فضائیں اس ترنم ریزی کی غیر موجودگی میں سونی سونی سی معلوم ہوتی ہیں۔ 'شوق'، 'آرزو' اور 'تمنا' کے ساتھ اور کم و بیش اسی مفہوم میں 'عشق' اور 'جذبِ اندروں' پر بھی اقبال کے یہاں زور ملتا ہے۔ غالب کی طرح وہ بھی ایک ہمہ گیر تخلیقی جذبے کے قائل ہیں، جو

جو زندگی کی سرشت میں داخل ہے، اور اسے معنویت اور وسعت عطا کرتا ہے۔ اقبال نے 'شوق' کو 'شورشِ پنہاں' کے ہم معنی قرار دیا ہے، اور بالواسطہ طور پر اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ یہی عشق یا شورش عقل کی فتوحات اور کارناموں کا تکملہ کرتی اور انہیں انجام تک پہنچاتی ہے۔

یہ عقل جو مہ و پرویں کا کھیلتی ہے شکار　　شریکِ شورشِ پنہاں نہیں تو کچھ بھی نہیں

"تصوف" (ضربِ کلیم)

ان کے یہاں بالعموم عشق، عقل کا مدمقابل اور وجدان کے مرادف ہے۔ غالب نے وجدان کا لفظ تو کہیں استعمال نہیں کیا، لیکن ان کی شاعری میں 'خرد' اور 'اندیشے' کے درمیان تضاد اکثر پایا جاتا ہے۔ خرد کا تفاعل تنظیمی اور ترکیبی ہے۔ اندیشہ، تحقیقی تخیل کے ہم معنی ہے، جس سے حقیقت تحلیل ہو جاتی ہے۔ یہ ایک برقی رو ہے، ایک پُرجوش لاوا ہے جو ہمیشہ اس پیمانے کو پگھلا دیتا ہے، جس میں ہم اسے مقید کر کے اس کی صورت گری کرنا چاہتے ہیں، لیکن حقیقت کی کمند تک بھی اس کی مدد سے رسائی حاصل کی جا سکتی ہے، یعنی زندگی اس کے ذریعے سے اپنے باطن کے سارے اسرار ہم پر منکشف کرتی ہے، اور اسی وسیلے سے ہم انہیں اپنے ادراک کی گرفت میں لا سکتے ہیں:

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے　　آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے

عرض کیجے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں　　کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

جوہرِ اندیشہ دل خوں گشتنی در کار داشت　　غازۂ رخسارۂ حسنِ خداداد خودم

اقبال کے یہاں یہ تضاد شروع ہی سے ان کے فکری نظام کا ایک اہم موضوع رہا ہے۔ "بانگِ درا" میں "عقل اور دل" کے عنوان سے جو نظم درج کی گئی ہے، اس میں دل کا یہ جواب قابلِ غور ہے:

رازِ ہستی کو تو سمجھتی ہے　　اور آنکھوں سے دیکھتا ہوں میں
ہے تجھے واسطہ مظاہر سے　　اور باطن سے آشنا ہوں میں
علم تجھ سے تو معرفت مجھ سے　　تو خدا جو، خدا نما ہوں میں
علم کی انتہا ہے بے تابی　　اس مرض کی مگر دوا ہوں میں
شمع تو محفلِ صداقت کی　　حسن کی بزم کا دیا ہوں میں
تو زمان و مکاں سے رشتہ بپا
طائرِ سدرہ آشنا ہوں میں

یہاں سمجھنے اور دیکھنے، موجودات اور ان کی باطنی کیفیت، علم اور معرفت، تشنگی اور سیرابی، صداقت اور حسن، زمان و مکان میں اسیری اور ان سے ماورائیت کے درمیان تضاد قائم کیا گیا ہے، ان تضادات میں

اول الذکر کا تعلق عقل سے اور موخر الذکر کا دل یا عشق سے ہے اور اس مکالمے میں اقبال دل یا عشق کے ساتھ ہیں۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال شروع ہی سے عقل کی نارسائی اور اس کی تنگ دامانی کا احساس رکھتے تھے، اور یہ سمجھتے تھے کہ عشق یا وجدان کے ذریعے ہمیں ان بلندیوں اور گہرائیوں سے آشنائی حاصل ہو سکتی ہے، جہاں عقل اور تجربے کے پر جلتے ہیں۔ خرد اور دل کی اس باہمی کشمکش پر "ضربِ کلیم" میں یوں اظہارِ خیال کیا گیا ہے:

ہر خاکی و نوری پہ حکومت ہے خرد کی — باہر نہیں کچھ عقلِ خداداد کی زد سے

عالم ہے غلام اس کے جلالِ ازلی کا — اک دل ہے کہ ہر لحظہ الجھتا ہے خرد سے

"ضربِ کلیم" ہی میں ایک اور نظم "علم و عشق" ہے، جس میں یہ اشعار ملتے ہیں:

عشق کی گرمی سے ہے معرکۂ کائنات — علم مقامِ صفات عشق تماشائے ذات

عشق سکون و ثبات، عشق حیات و ممات — علم ہے پیدا سوال عشق ہے پنہاں جواب

جس طرح عشق کی گرمی سے سینۂ وجود دھڑک اٹھتا ہے، اسی طرح سارا ہنگامۂ زیست عشق ہی کی تپش سے قائم ہے۔ علم ہمیں صفات و کیفیات سے آگاہی بخشتا ہے، اور عرض کا شعور ہم تک پہنچاتا ہے۔ عشق خود ذات یا جوہر سے ہمیں روشناس کرا دیتا ہے۔ علم سے بے تابی اور حیرت بڑھتی ہے۔ عشق سے آسودگی اور بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ علم گویا حجابِ اکبر ہے، اور عشق سراپا کیفِ دید۔ اسی لیے علم کو اقبال نے "ابن اکتساب" کہا ہے اور عشق کو "اُمِّ اکتساب"۔

"بالِ جبریل" کی ایک مشہور غزل یوں شروع ہوتی ہے:

اک دانشِ نورانی، اک دانشِ برہانی — ہے دانشِ برہانی، حیرت کی فراوانی

یہاں "دانشِ برہانی" وہ میکانیکی، تجریدی اور جزوی عقل ہے، جس کی اساس تجربے اور تجزیے پر ہے، اور جس کی طرف اقبال کچھ ایسی رغبت نہیں رکھتے۔ اس کے مقابل وہ کلی عقل ہے، جسے غزالی نے عقلِ نبوی، رومی نے عقلِ ایمانی اور انگریزی شاعر ورڈزورتھ نے عقلِ برتر (HIGHER REASON) کے نام سے پکارا ہے، اور جسے اقبال "دانشِ نورانی" یا عشق سے تعبیر کرتے ہیں۔ اول الذکر محض افزونیٔ حیرت کا سبب بنتی ہے اور علم الاشیاء عطا کرتی ہے۔ موخر الذکر حیرت کو بصیرت میں تبدیل کرتی اور حقائق کا پردہ چاک کر کے ہمیں علم الیقین کے درجے تک پہنچاتی ہے۔ اسی بات کو "بالِ جبریل" میں ایک اور جگہ یوں ادا کیا ہے:

ایک سرمستی و حیرت ہے سراپا تاریک — ایک سرمستی و حیرت ہے تمام آگاہی

یہاں "تاریک" یا "تاریکی" جہلِ محض کے مرادف ہے، اور آگاہی سے مراد وہ تنویر یا جودت ہے جو چشم زدن میں اشیاء کے باطن کو ہمارے سامنے آئینہ کر دیتی ہے۔ "زبورِ عجم" میں یہی مفہوم یوں معرضِ اظہار میں آیا ہے:

گہے رسم و رہِ فرزانگی ذوقِ جنوں بخشد — من از درسِ خردمنداں گریباں چاک مے آیم

"بالِ جبریل" ہی میں یہ شعر بھی ملتا ہے:

خرد نے مجھ کو عطا کی نظر حکیمانہ سکھائی عشق نے مجھ کو حدیثِ رندانہ

عشق کی برتری، بلند پروازی اور فتوحات کے سلسلے میں "بالِ جبریل" کے یہ اشعار، جو مختلف جگہوں سے لیے گئے ہیں، قابلِ غور ہیں:

بنایا عشق نے دریائے ناپیدا کراں مجھ کو یہ میری خودنگہداری مرا ساحل نہ بن جائے

عشق کی تیغِ جگر دار اڑا لی کس نے؟ علم کے ہاتھ میں خالی ہے نیام اے ساقی

عشق کی اک جست نے طے کر دیا قصہ تمام اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

عشق سے پیدا نوائے زندگی میں زیر و بم عشق سے مٹی کی تصویروں میں سوزِ دمبدم
آدمی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق شاخِ گل میں جس طرح بادِ سحرگاہی کا نم

مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ عشق ہے اصلِ حیات، موت ہے اس پر حرام

عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات عشق سے نورِ حیات، عشق سے نارِ حیات

ان تمام اشعار میں عقل اور عشق کے درمیان تضاد کو بھی نمایاں کیا گیا ہے، اور عشق کو عقل پر فوقیت بھی دی گئی ہے۔ عشق، احتیاط اور تذبذب کی ضد ہے۔ کیونکہ یہ ایک بے پناہ جذبہ ہے، جو ظن و تخمین سے بالاتر ہے، اور یقین کو محکمی بخشتا ہے۔ یہ جذبہ زندگی کی آبجوئے کو بحرِ بیکراں میں تبدیل کر دیتا ہے۔ غالب نے شوق کے بارے میں کہا تھا کہ اگر وہ اربابِ عجز کی زندگی میں در آئے، تو ذرے کو صحرا کی سی وسعت اور قطرے کو دریا کی بیکرانی حاصل ہو جائے۔ اقبال عشق کی رہنمائی کو زمان و مکان کی پابندیوں سے ماورا ہو جانے کے لیے کافی سمجھتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ انسان کی عظمت اور پیشوائی کا راز عقل و خرد کی رہنمائی میں اور تجربے اور تحقیق کی مدد سے عالمِ موجودات پر تصرف حاصل کرنے میں ہے۔ لیکن بسا اوقات ایسا بھی ہوا ہے کہ جب علمی اکتشافات نے انسانی ذہن کو ایک اندھی گلی میں لا کر ڈال دیا ہے، تو وجدان کی مدد سے انسان نے چشم زدن میں بہت سی اگلی راہیں حیرت انگیز سرعت کے ساتھ طے کی ہیں۔ اس کی توثیق خود بعض ماہرینِ ریاضی اور سائنس دانوں کے بیانات سے ہوتی ہے۔ اسی طرح بعض دفعہ جن حقائق کو شاعر یا صوفی کی آنکھ بلا پس و پیش اور براہ راست دیکھ لیتی ہے، ان پر صحت اور صداقت کی مہر فلسفی اور سائنس داں اپنے علمی، تخلیلی اور استدلالی اقدامات

کے نتائج کی روشنی میں بعد میں کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ بعض ذہنی اور عملی تحریکوں کے لیے بھی فیضان کا سرچشمہ خرد کی خاراشگافیوں کی بجائے عشق کی جراتِ رندانہ ہی میں ملتا ہے۔ اقبال کے یہاں اسی لیے "نظر" کو "خبر" پر ترجیح دی گئی ہے۔ گو "خبر" کی افادیت سے انکار ممکن نہیں، اور نہ اقبال نے ایسا کیا ہے۔ بہت سے عینیت پسند مفکروں، خاص طور پر رومی کی طرح، اقبال کی بھی یہ رائے ہے کہ علم کی رسائی محض استخواں تک ہوتی ہے، اور حقیقت کے مغز تک عشق ہی کے توسط سے پہنچا جا سکتا ہے۔ عقل اور تجربے پر بھروسہ کرکے ہم اشیاء سے ان کی زندگی کا رس نچوڑ لیتے ہیں، اور اس طرح ہمیں جس تصویر کے بنانے میں کامیابی ہوتی ہے، وہ ایک بے جان تصویر ہوتی ہے۔ حیات کا سرگم، اس کا رنگ و آہنگ، اس کا تموج اور ابھار، اس کی خلقی فراوانی اور تناؤ، ان سب کا تصور اس جذبے کے بغیر کیا ہی نہیں جا سکتا جسے غالب اور اقبال نے شوق، عشق، تپش اور جذبِ اندروں جیسے الفاظ سے تعبیر کیا ہے۔

غالب اور اقبال دونوں زندگی کے بارے میں ایک حرکی تصور رکھتے ہیں۔ غالب کے یہاں حرکت کے استعارے اور حرکی مرقعے جگہ جگہ ملتے ہیں۔ اس سے ان کے ذہن کی فعالیت کا پتہ چلتا ہے۔ دونوں کے لیے زندگی ایک رواں دواں مظہر ہے، جسے کہیں قرار نہیں۔ ہر شے میں ایک ناصبوری اور اضطرابِ پیہم کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ "موج" کے شعری پیکر سے غالب ایک خاص رغبت رکھتے ہیں۔ وہ اپنے گردوپیش، یہاں تک کہ در و دیوار اور سقف و بام کو بھی رقصاں دیکھتے ہیں۔ ان کے نزدیک پوری کائنات ذی روح ذرات سے مرکب ہے، اور ہر ذرّے کا دل سیماب آسا تڑپ رہا ہے۔ وہ اپنے محبوب کا تصور بھی حرکی پیکروں ہی کی مدد سے کرتے ہیں:

ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پَرتَو سے آفتاب کے ذرّے میں جان ہے

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیٔ آزادی
ہوئی زنجیرِ موجِ آب کو فرصت روانی کی

نہ پوچھ بے خودیٔ عیشِ مقدمِ سیلاب
کہ ناچتے ہیں پڑے سربسر در و دیوار

بسکہ دوڑے ہے رگِ تاک میں خوں ہو ہو کر
شہپرِ رنگ سے ہے بال کشا موجِ شراب

زخم نے داد نہ دی تنگیٔ دل کی یارب
تیر بھی سینۂ بسمل سے پَرافشاں نکلا

ہجومِ فکر سے دل مثلِ موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

دل ہوائے خرامِ ناز سے پھر
محشرستانِ بے قراری ہے

ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق
لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر

اقبال کے لیے بھی زندگی سرتاپا حرکت اور تموج سے عبارت ہے۔ ایک ابتدائی نظم "علی گڑھ کالج کے طلباء کے نام" میں انہوں نے کہا تھا:

آتی تھی کوہ سے صدا رازِ حیات ہے سکوں
کہتا تھا مورِ ناتواں لطفِ خرام اور ہے

"بانگِ درا" ہی میں نظم "چاند اور تارے" میں یہ نقطۂ نظر اس طرح واضح کیا گیا ہے:

بے تاب ہے اس جہاں کی ہر شے
کہتے ہیں جسے سکوں، نہیں ہے
رہتے ہیں ستم کشِ سفر سب
تارے، انساں، شجر، حجر سب

جنبش سے ہے زندگی جہاں کی
یہ رسمِ قدیم ہے یہاں کی
ہے دوڑتا اشہبِ زمانہ
کھا کھا کے طلب کا تازیانہ

"بانگِ درا" میں جو نظمیں فطری مناظر سے متعلق ہیں، وہ بے حد دل کش طور پر کامیاب ہیں۔ ان مناظر میں جو شے اقبال کو خاص طور پر اپنی جانب کھینچتی ہے اور انہیں بغایت مرغوب ہے، وہ یہی حرکت کا اصول ہے، جو پوری کائنات میں جاری و ساری نظر آتا ہے۔ اسی کو وہ انسانی زندگی پر بھی منطبق کرنا چاہتے ہیں چنانچہ "پیامِ مشرق" میں نظم "افکارِ انجم" میں مندرجہ ذیل اشعار ملتے ہیں:

شنیدم کوکبے با کوکبے گفت
کہ در بحریم و پیدا ساحلے نیست
سفر اندر سرشتِ ما نہادند
ولے ایں کارواں را منزلے نیست

"پیامِ مشرق" ہی میں "زندگی اور عمل" کے عنوان سے نظم میں حرکت اور رفتار کے فلسفے کو شاعرانہ انداز میں یوں پیش کیا گیا ہے:

ساحلِ افتادہ گفت گرچہ بسے زیستم
ہیچ نہ معلوم شد آہ کہ من کیستم
موجِ ز خود رفتۂ تیز خرامید و گفت
ہستم اگر میروم، گر نروم نیستم

اسی خیال کو "بالِ جبریل" کی ایک نظم میں یوں ادا کیا ہے:

ہر شے مسافر، ہر چیز راہی
کیا چاند تارے، کیا مرغ و ماہی

سفر کا شعری محرک (MOTIF) غالب کے یہاں جگہ جگہ مستعمل ہے، اور اسی لیے ان کے یہاں مکان کے استعارے بڑی گہری معنویت کے حامل ہیں۔ اسی طرح غالب نے 'موج' کے علائم بھی مختلف سیاق و سباق میں استعمال کیے ہیں، اور ان کے ذریعے زندگی کے باطن میں پوشیدہ اضطراب اور حرکت کو نمایاں کیا

ہے۔ اقبال کے نزدیک بھی زندگی کا سفر لامتناہی ہے، اور رفتار اور حرکت ہی زندگی کی کیفیت کو ناپنے کے اصل پیمانے ہیں۔ سکون اور موت کے درمیان حد فاصل قائم کرنا مشکل ہے۔ زندگی نمو اور تغیر کے قانون کی اسیر ہے۔ اس کی تقدیر ہی یہ ہے کہ وہ ہر آن منقلب ہوتی رہے، اور اس کی نئی نئی صورتیں ہمارے سامنے آتی رہیں۔ قیاس چاہتا ہے کہ اس خاص معاملے میں اقبال نے برگساں کے تصورِ دورانِ محض (PURE DURATION) سے بہت کچھ استفادہ کیا ہے۔ "ساقی نامہ" میں، جسے اقبال کے بہترین کارناموں میں شمار کیا جا سکتا ہے، حرکت اور اضطراب کے اشعار بکھرے ہوئے ہیں۔ برگساں کی طرح اقبال بھی یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ زندگی ایک سیل رواں سے عبارت ہے، جس کی ابتدا اور انتہا سے ہم بے خبر ہیں۔ شاید اس پر فتح پانے کی ایک ہی سبیل ہے، یعنی انسانی شعور کے ادعا کے ذریعے۔ کیونکہ شعورِ انسانی بہرصورت زمان یا دوران سے اوپر اٹھ سکتا ہے۔ اس لیے اقبال اسے 'خودی' کے تصور سے منسلک کر دیتے ہیں۔ شعورِ انسانی کا یہی تصور جدید انگریزی شاعر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے بھی پیش کیا ہے، جو اقبال ہی کی طرح برگساں سے متاثر ہوئے ہیں۔ اب زندگی کے بارے میں اقبال کے حرکی تصور کی بکھری ہوئی تجلیاں ذرا ان اشعار میں دیکھیے:

دمادم رواں ہے یمِ زندگی ہر اک شے سے پیدا رمِ زندگی
اسی سے ہوئی ہے بدن کی نمود کہ شعلے میں پوشیدہ ہے موجِ دود

فریبِ نظر ہے سکون و ثبات تڑپتا ہے ہر ذرۂ کائنات
ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود
سمجھتا ہے تو راز ہے زندگی فقط ذوقِ پرواز ہے زندگی

سمجھتے ہیں ناداں اسے بے ثبات ابھرتا ہے مٹ مٹ کے نقشِ حیات
بڑی تیز جولاں، بڑی زود رس ازل سے ابد تک رمِ یک نفس
زمانہ کہ زنجیرِ ایام ہے دلوں کے الٹ پھیر کا نام ہے

پوری نظم کی بحروں میں جو روانی، بے ساختگی اور رواں دواں کیفیت ملتی ہے، وہ موضوع کے ساتھ پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک پرجوش دھارا ہے۔ جو تسلسل کے ساتھ بہتا چلا جا رہا ہے۔ اقبال کی اس نظم میں قدرتی آبشاروں جیسا اُبال، شکوہ اور عظمت ہے، اور اس کے بہاؤ کے خلاف کوئی بند نہیں باندھا جا سکتا۔

اقبال نے جگہ جگہ اس بات پر زور دیا ہے کہ زندگی کسی ایک مظہر سے متعلق اور اس میں مقید نہیں، بلکہ لمحہ بہ لمحہ نئے نئے قالب بدلتی رہتی ہے۔ اس کے شیون میں، بے اندازہ جدت، تنوع اور تازگی

ہے۔ وہ اپنے آپ کو کبھی دہراتی نہیں، اور اسی لیے یکسانیت اور باسی پن سے محفوظ رہتی ہے۔ حرکت اور تغیر ہی کے جرم اور اٹل قانون کی بدولت زندگی کے نت نئے پہلو اور اس کی مختلف جہتیں سامنے آتی رہتی اور دعوتِ نظارہ دیتی رہتی ہیں۔ یہی ہمارے عمل کی مہمیز کرتی ہیں، اسی کی وجہ سے شرارِ زیست بھڑکتا رہتا ہے۔ اسی کے سبب انسان کا سینہ آرزوؤں اور عزائم کی آماجگاہ بنا رہتا ہے، اور اسی کے ناطے زندگی کے نظام میں تناؤ کی صورت قائم رہتی ہے:

دمادم نقش ہائے تازہ ریزد — بیک صورت قرارِ زندگی نیست
اگر امروزِ تو تصویرِ دوش است — بخاکِ تو شرارِ زندگی نیست (پیامِ مشرق)

غالب نے ایک جگہ شوق کے سفر کو لامتناہی بتایا ہے۔

طولِ سفرِ شوق چہ پرسی کہ دریں راہ — چوں گرد فرو ریخت صدا از جرسِ ما

اور ایک دوسری جگہ کہا ہے:

خارہا از اثرِ گرمیِ رفتارم سوخت — منتے بر قدمِ راہرواں است مرا

اقبال نے "پیامِ مشرق" کی ایک رباعی میں اسی خیال کو کہ وادیٔ شوق کے مسافر کی ہر معلوم اور متصور منزل صرف ایک نشانِ راہ ہوتی ہے، جو جادہ پیمائی کی لذت کو تیز تر کر دیتی ہے۔ اور ایک سنگِ راہ، جسے اپنے سامنے سے ہٹا کر اسے مسلسل اور متواتر آگے بڑھتے رہنا چاہیے، شاعرانہ اندازِ بیان میں اس طرح ادا کیا ہے:

گلو از مدعائے زندگانی — ترا ہر شیوہ ہائے او نگہ نیست
من از ذوقِ سفر آنگونہ مستم — کہ منزل پیشِ من جز سنگِ رہ نیست

انسانی زندگی کو ایک موجِ بے قرار سے تشبیہ دے کر رفتار اور حرکت کے تصور کو یوں پیش کیا ہے:

چہ پرسی از کجائی چیستم من — بخود پیچیدہ ام تا زیستم من
دریں دریا چو موجِ بے قرارم — اگر بر خود نہ پیچم نیستم من (پیامِ مشرق)

زندگی ہمہ تن سوز و ساز ہے اور آغوشِ ساحل میں جو سکر، سکون اور عافیت میسر آتی ہے، وہ چشم زدن میں مرگِ دوام میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس لیے دراصل پائندگی اور ہمیشگی کا راز یہی ہے کہ انسان تگ و تازِ مسلسل میں الجھا رہے:

دوامِ ما ز سوزِ ناتمام است — چو ماہی جز تپش بر ما حرام است
مجو ساحل کہ در آغوشِ ساحل — تپید یک دم و مرگِ دوام است (پیامِ مشرق)

ساحل کی عافیت اور پناہ دراصل کم ہمتوں کے لیے پرکشش ہے۔ کیونکہ مصافِ زندگی میں جو شے سب سے زیادہ اہم اور پُرحلاوت ہے وہ کشمکش اور خطراتِ پیہم اور نو بہ نو سے دوچار ہونا اور ان پر قابو

پانا ہے۔ زندگی کا سفر انجام و منتہا سے بے خبر اور مستغنی ہے۔ ہم ایک منزل سے دوسری منزل کی طرف بڑھتے رہتے ہیں، منزل کا غیر متعین ہونا حالتِ سفر کو جاری رکھنے کے لیے ضروری ہے، اور جس طرح سفر مسلسل اور غیر اختتام پذیر ہے، اسی طرح طلب کی بھی کوئی حد نہیں ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاید دونوں لازم و ملزوم ہیں:

زشرر ستارہ جویم زستارہ آفتابے ۔۔۔ سرِ منزلے ندارم کہ بمیرم از قرارے

طلبم نہایتِ آں کہ نہایتے ندارد ۔۔۔ بہ نگاہِ ناشکیبے، بہ دلِ امیدوارے (پیامِ مشرق)

غالب اور اقبال دونوں کے کلام میں ارتقار کے تصور کی پرچھائیاں ملتی ہیں۔ حیات بالذات ترقی کے عمل کے تابع ہے، اور خوب سے خوب تر کی جستجو میں گام زن۔ یہ خیال کہ زندگی پست سے بلند اور نقص سے کمال کی طرف راجع ہے، فارابی، بو علی سینا، رومی اور ابوالحسن کم و بیش تمام اسلامی مفکرین کے یہاں پایا جاتا ہے گو وہ اس قیاس کی سائنسی صحت کے ساتھ پوری طرح توجیہہ نہ کرسکتے تھے لیکن موجودات کے مختلف درجے ان سب کی نظر میں تھے، اور وہ اس حقیقت سے بخوبی آشنا تھے کہ زندگی کی متنوع شکلیں مادے کے تدریجی عمل کی مرہونِ منت ہیں۔ مخلوق کے خطِ مستقیم کے ایک سرے پر غیر ذی روح مظاہر ہیں اور دوسری حد پر ملائکہ کا وجودِ نوری۔ زندگی کے آغاز کے بارے میں قرآن حکیم میں بھی اشارے موجود ہیں، اور آفرینش کائنات اور مظاہر کائنات پر غور و خوض اور تفکر کی برابر تاکید کی گئی ہے۔ رومی کے یہاں خاص طور پر مخلوق کی تہ در تہ کیفیت پر زور دیا گیا ہے۔ مادے کی غیر فنا پذیری کا نظریہ قرونِ وسطیٰ میں ارسطو کی تعلیمات کے زیرِ اثر بہت عام تھا۔ ارتقار کے تصور میں یہ نکتہ مضمر ہے کہ کثیف مادہ لطیف کیفیات کی طرف برابر ترقی کرتا رہا ہے۔ چنانچہ غالب نے دونوں کو لازم و ملزوم قرار دیا ہے:

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی ۔۔۔ چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

غالب، ڈارون کے، جس نے ارتقار کے تصور کے لیے مستحکم اور ناقابلِ شکست تجرباتی بنیادیں فراہم کیں، تقریباً ہم عصر تھے۔ اس خیال کو کہ تکوینِ کائنات کا عمل ابھی ناتمام ہے، شاعرانہ زبان میں انہوں نے اس طرح پیش کیا ہے:

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز ۔۔۔ پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

وہ مستتر توانائی جسے برنارڈ شا نے LIFE FORCE کا نام دیا ہے، ایک طرح دار معشوقہ ہے، جو اپنی مشاطگی میں ہمہ وقت مصروف ہے۔ جن صورتوں میں وہ منصۂ شہود پر آئے گی، وہ ابھی پردہ خفا میں ہیں اور رفتہ رفتہ ظاہر ہوں گی۔ اقبال نے شروع کی ایک نظم میں کوششِ ناتمام کو زندگی کا راز قرار دیا تھا:

رازِ حیات پوچھ لے خضرِ خجستہ گام سے ۔۔۔ زندہ ہر ایک چیز ہے کوششِ ناتمام سے (بانگِ درا)

ارتقار کے تصور کو انہوں نے بعد میں "بالِ جبریل" میں صاف صاف اور "پیامِ مشرق" میں استعارے

کی زبان میں بالترتیب اس طرح پیش کیا :

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آرہی ہے دمادم صدائے کن فیکون

گماں مبر کہ بپایاں رسید کارِ مغاں
ہزار بادۂ ناخوردہ در رگِ تاک است

"بانگ درا" میں ایک نہایت اہم نظم خاص اس موضوع پر ہے۔ یہ شروع ہوتی ہے اس خیال سے کہ خیر و شر کے مابین کش مکش ازل سے اب تک برابر جاری ہے، اور اس کش مکشِ پیہم سے زندگی کے مزاج کی گرہیں کھلتی ہیں۔ خیر کے مدمقابل قوت کی حیثیت سے شر بھی ارتقائے حیات کے عمل میں ایک ناگزیر عنصر ہے پوری نظم میں یہ نظریہ کہ موجودات کے مختلف نقش ہائے رنگ رنگ بہت سے مرحلوں سے گذرتے ہیں، استعارے کی زبان میں پیش کیا گیا ہے۔ اقبال زندگی کے بارے میں ایک اثباتی، روحانی اور اخلاقی مطمحِ نظر رکھتے ہیں۔ وہ افلاطون کے برعکس اعیان ثابتہ میں یقین نہیں رکھتے، بلکہ غالب کی طرح وہ حرکت اور تغیر کے دلدادہ ہیں۔ لیکن جس طرح ڈارون کے میکانکی نظریۂ ارتقاء کے بالمقابل بٹلر (BUTLER) اس کے روحانی پہلو پر زور دیتا ہے، اسی طرح اقبال بھی یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ ارتقار کا عمل حسن، خیر اور عدل کی طرف جادہ پیما ہے اور پایانِ کار روح کی بقا اور اس کی مسلسل تہذیب و تنقیح پر منتج ہوگا۔ برنارڈ شا اور برگساں بھی اس نقطۂ نظر کے حامی نظر آتے ہیں :

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز
چراغِ مصطفوی سے شرارِ بولہبی

سکوتِ شام سے تا نغمۂ سحر گاہی
ہزار مرحلہ ہائے فغانِ نیم شبی

کشاکشِ زم و گرما تپ و تراش و خراش
ز خاکِ تیرہ دروں تا بہ شیشۂ حلبی

مقامِ پست و شکست و فشار و سوز و کشید
میانِ قطرۂ نیسان و آتشِ عنبی

مغاں کہ دانۂ انگور آب می سازند
ستارہ می شکنند آفتاب می سازند

غالب اور اقبال دونوں کے یہاں ایک عینی نقطۂ نظر کی کارفرمائی ملتی ہے۔ دونوں انسان ہی کو مرکزِ کائنات سمجھتے ہیں۔ اس میں غالباً اسلامی فکر کا یہ عنصر بھی شامل ہے کہ انسان اشرف المخلوقات ہے اور اسے خلیفۃ الارض مانا گیا ہے۔ چونکہ آغازِ آفرینش میں نیابتِ الٰہی کا بار اس کے شانوں پر ڈالا گیا، اور اس نے اس بھاری ذمہ داری کو قبول کیا، اس لیے وہ قدرتی طور پر ایک خاص امتیاز کا مستحق قرار پایا۔ کائنات میں جو کچھ موجود ہے، اسی پر انسان کو فوقیت دی گئی ہے۔ موجودات اس کے تصرف میں ہیں اور ان سے متمتع ہونے کا وہ پورا حق دار ہے۔ انسان عالمِ اصغر سہی لیکن وہ عالمِ اکبر کو اپنے اندر چھپائے ہوئے ہے، یا اس کی شبیہ ہے۔ اس لحاظ سے وہ خود خلاصۂ کائنات ہے۔ اس نقطۂ نظر سے غالب کا یہ شعر غور طلب ہے :

زآفرینشِ عالم غرض جز آدم نیست — بگردِ نقطۂ ما دورِ ہفت پرکار است

غالب کے یہاں میلادِ آدم اور عظمت آدم پر تفصیل کے ساتھ اظہار خیال نہیں کیا گیا ہے، جیسا کہ "بال جبریل" اور "پیامِ مشرق" میں اس موضوع پر ملتا ہے۔ لیکن غالب نے انسان کی عظمت، انفرادیت اور اس کے خود مکتفی ہونے پر اپنی ایک فارسی غزل میں جس طرح روشنی ڈالی ہے، اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ وہ اس خودنگری کو خاصی اہمیت دیتے ہیں:

از بس کہ خاطرِ ہوسِ گل عزیز بود — خوں گشتہ ایم و باغ و بہارِ خودیم ما
ما جملہ وقفِ خویش و دلِ ما نما پرست — گوئی ہجومِ حسرتِ کارِ خودیم ما
از جوشِ قطرہ ہیچو سرشکِ آب گشتہ ایم — اما ہما بجیب و کنارِ خودیم ما
مشتِ غبارِ ماست پراگندہ سو بہ سو — یارب بدہر در چہ شمارِ خودیم ما
در کارِ ماست نالہ و ما در ہوائے او — پروانۂ چراغِ مزارِ خودیم ما
خاکِ وجودِ ماست بخونِ جگر خمیر — رنگینیٔ قماشِ غبارِ خودیم ما
ہرکس خبر ز حوصلۂ خویش می دہد — بدمستیٔ حریف و خمارِ خودیم ما

غالب چو شخص و عکس در آئینۂ خیال
با خویشتن یکے و دوچار خودیم ما

اس کے مقابل "زبورِ عجم" حصہ دوم کا آغاز ان دو اشعار سے ہوتا ہے:

برخیز کہ آدم را ہنگامِ نمود آمد — ایں مشتِ غبارے را انجم بسجود آمد
آں راز کہ پوشیدہ در سینۂ ہستی بود — از شوخیٔ آب و گل در گفت و شنود آمد

اقبال نے بھی غالب ہی کی طرح ایک عینی نقطۂ نظر پیش کیا ہے۔ اور کم و بیش اس لب و لہجہ میں بلکہ زیادہ بلند آہنگی اور اعتماد کے ساتھ انسان کی مرکزیت اور تفوق کا اعلان و اظہار "زبورِ عجم" کی ایک غزل میں کیا ہے۔ ہر اعتبار سے یہ غزل انفرادیت کے وزن و وقار اور اہمیت کا ایک ترانۂ سرمدی کہی جا سکتی ہے۔ اقبال کی اصطلاحی زبان میں یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ یہاں انسان کی خودی اپنی تمام وسعتوں اور پوشیدہ امکانات کے آئینے میں بے نقاب ہو کر جلوہ فگن ہوئی ہے:

ایں جہاں چیست؟ صنم خانۂ پندارِ من است — جلوۂ او گرِ دیدۂ بیدارِ من است
ہمہ آفاق کہ گیرم بہ نگاہے او را — حلقۂ ہست کہ از گردشِ پرکارِ من است
ہستی و نیستی از دیدن و نادیدنِ من — چہ زماں و چہ مکاں شوخیٔ افکارِ من است
از فسوں کاریٔ دل سیر و سکوں غیب و حضور — ایں کہ غماز و کشائندۂ اسرارِ من است
سازِ تقدیرم و صد نغمۂ پنہاں دارم — ہر کجا زخمۂ اندیشہ رسد تارِ من است

نسخۂ حمیدیہ میں غالب کا ایک شعر ہے جو بار بار معرضِ بحث میں آچکا ہے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

اور متداول دیوان میں ایک اور شعر اسی طرح کا ہے:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے عرش سے اُدھر ہوتا کاشکے مکاں اپنا

ان دو اشعار سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ غالب کے ذہنی پسِ منظر میں یہ خیال موجود تھا کہ اس عالمِ آب و گل سے ماوراء اور بھی دوسرے عالم شاید موجود ہیں، جن کی تسخیر انسان اپنی مادی قوتوں کی تربیت و توسیع کے ذریعے کر سکتا ہے۔ انسان کی تخلیقی قوتیں بے پناہ امکانات کی حامل ہیں، اور ایسے عوالم موجود ہیں جو ابھی منصۂ شہود پر نہیں آئے ہیں، اور جن کی حقیقت کا پورا علم و عرفان ابھی انسان کو نہیں ہے، مگر جن تک انسانی تگ و تاز اور سعی و جہد کی رسائی ہو سکتی ہے، بشرطیکہ ہم اپنے مادی اور روحانی اسباب و وسائل کی مستقل افزائش اور تنظیم و فروغ کی طرف متوجہ ہوں۔ کم از کم چار عوالم کی موجودگی کا اسلامی متصوفانہ نظام میں اکثر ذکر ملتا ہے۔ بعض مغربی مفکروں کے یہاں بھی یہ مفروضہ کسی نہ کسی شکل میں پایا جاتا ہے۔ مزید برآں ایک سے زیادہ عالم کی موجودگی کی طرف بھگوت گیتا میں بھی اشارہ موجود ہے۔ غالب یقیناً اس نظریے کی اسلامی تاریخ سے پوری طرح آگاہی رکھتے تھے۔ اسی طرح اقبال کی نظریں بھی فضائے بسیط میں کرۂ ارضی کے علاوہ دوسری دنیاؤں کے وجود کا وجدانی طور پر ادراک کر سکتی ہیں۔ اقبال جدید طبیعیات کے بعض قیاسات کا بخوبی علم رکھتے تھے "بالِ جبریل" کی ایک مشہور غزل کے مندرجہ ذیل اشعار، جن سے اس مسئلے پر روشنی پڑتی ہے، قابلِ توجہ ہیں:

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں

تہی زندگی سے نہیں یہ فضائیں یہاں سینکڑوں کارواں اور بھی ہیں

قناعت نہ کر عالمِ رنگ و بو پر چمن اور بھی آشیاں اور بھی ہیں

تو شاہیں ہے پرواز ہے کام تیرا ترے سامنے آسماں اور بھی ہیں

اسی روز و شب میں الجھ کر نہ رہ جا
کہ تیرے زمان و مکاں اور بھی ہیں

جدید سائنسی علوم اور ان پر مبنی علمی انکشافات اور عملی اقدامات نے اس وجدانی تفکر اور قیاس کو، جو اقبال کے ان اشعار میں جھلکتا ہے، سچ کر دکھایا ہے۔ چنانچہ سائنس کی جدید ترین فضائی فتوحات سے دیگر عوالم کے وجود کا نظریہ اب ایک ایسی روشن حقیقت بن چکا ہے جس پر شبہ کی گنجائش نہیں۔

غالب کے یہاں شاعری میں شروع سے آخر تک انانیت اور خودنگری کا ایک جذبہ ملتا ہے۔ محبوب کے ساتھ بھی ان کا معاملہ عجز و نیاز یا سپردگی اور خاکساری کا نہیں، بلکہ ادعائے خودی، برابری اور ہمسری کا ہے۔ خدا سے بھی ان کا رشتہ کچھ اسی نوعیت کا ہے۔ عام طور پر غالب کے یہاں ایک بلند آہنگی، رکھ رکھاؤ، ایک

خاص طرح کی ماورائیت اور ایک احساس خودداری ملتا ہے۔ وہ ہجوم میں گم ہوجانے کے قائل نہیں، بلکہ ہمیشہ چیزوں کو ایک خاص فاصلے، سطح اور معیار سے دیکھتے ہیں۔ ان کے ان تیوروں کا کچھ اندازہ مندرجہ ذیل اشعار سے ہوتا ہے، جن پر ان کی شخصیت کی چھاپ لگی ہوئی ہے:

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خودبیں ہیں کہ ہم　　الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

واں وہ غرورِ عزّ و ناز، یاں یہ حجابِ پاسِ وضع　　راہ میں ہم ملیں کہاں، بزم میں وہ بلائیں کیوں

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس　　برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

تشنہ لب برساحلِ دریا ز غیرت جاں دہم　　گر بموج افتد گمانِ چینِ پیشانی مرا

گر تجھ کو ہے یقینِ اجابت دعا نہ مانگ　　یعنی بغیر یک دلِ بے مدعا نہ مانگ

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا　　وہ اک گلدستہ ہے ہم بیخودوں کے طاقِ نسیاں کا

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ　　دوزخ میں ڈال دے کوئی لے کر بہشت کو

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن　　دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

نہ گلِ نغمہ ہوں، نہ پردۂ ساز　　میں ہوں اپنی شکست کی آواز

یہی عالی ہمتی، عقاب نگہی اور قلندرانہ شان اقبال کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ فقر و قلندری کو اقبال کے فکری نظام میں خاصی اہمیت حاصل ہے۔ ان کے یہاں عقاب اور شاہین محض قوت کا اشاریہ نہیں ہیں، جیسا کہ بعض کوتاہ بین اور غلط اندیش نقادوں نے خیال ظاہر کیا ہے، اور اس سے اقبال کے فاشسٹ ہونے پر دلالت کی ہے۔ ان کی غایت اس کے سوا بھی ہے۔ اقبال قوت کے پرستار ضرور ہیں، مگر برہنہ قوت کے نہیں وہ قوت کی ہمیشہ اخلاقی پابندیوں سے تحدید کرنے پر زور دیتے ہیں۔ ان کے یہاں قلب و نظر کی کشادگی اور آزادہ روی غالب کے مقابلے میں کسی طرح کم نہیں ہے۔ ان کا فقر صوفیوں کا فقر ہے، جو نظر کی طہارت اور عفت پر زور دیتا ہے، اور نفس کی آلودگیوں سے بلند ہونا بھی سکھاتا ہے۔ یہ استغنا، یہ ماورائیت، یہ خودنگہداری

اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب انسان اپنے نفس کا تزکیہ کر کے اپنے ماحول اور اس کی بندشوں اور علائق سے آزاد ہونے کی صلاحیت اپنے اندر پیدا کرے۔ چند اشعار اس سلسلے میں غور طلب ہیں:

اسی خطا سے عتابِ ملوک ہے مجھ پر | کہ جانتا ہوں آلِ سکندری کیا ہے

قدم در جستجوئے آدمے زن | خدا ہم در تلاشِ آدمے است

اے طائرِ لاہوتی اس رزق سے موت اچھی | جس رزق سے آتی ہو پرواز میں کوتاہی

باغِ بہشت سے مجھے حکمِ سفر دیا تھا کیوں | کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر

خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے | خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

متاعِ بے بہا ہے درد و سوزِ آرزو مندی | مقامِ بندگی دے کر نہ لوں شانِ خداوندی

در دشتِ جنونِ من جبرئیل زبوں صیدے | یزداں بکمند آور اے ہمتِ مردانہ

یہ امر واقعی حیرت انگیز ہے کہ غالب اور اقبال، مرکزی اقدارِ حیات کے اختلاف کے باوصف بعض اہم موضوعاتِ شعری کے اظہار و بیان میں ایک دوسرے سے اس درجے مشابہت رکھتے ہیں، لیکن بے محل نہ ہوگا اگر یہ اشارہ بھی کر دیا جائے کہ اس مشابہت کے باوجود ان دونوں کے درمیان ایک بنیادی فرق بھی ہے۔ غالب کی شاعری کی شہرت اور مقبولیت کے تین بڑے اسباب ہیں۔ اول یہ کہ انہوں نے سب سے پہلے اردو شاعری کے مزاج میں فکر کے عنصر کو داخل کیا۔ دوسرے یہ کہ ان کا شعری شیوۂ گفتار (POETIC DICTION) ایک ایسا کیمیاوی مرکب ہے، جس کے اجزا کسی طرح تحلیل اور تجزیے کی گرفت میں پوری طرح نہیں آتے، یعنی اس کی توجیہہ محض فارسی اور اردو محاورے (IDIOM) کے متناسب امتزاج کی بنیاد پر نہیں کی جا سکتی اور تیسرے یہ کہ ان کے یہاں ہر قسم کے مواقع اور صورتِ حال کے لیے اشعار مل جاتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر ان کے یہاں انسانی تجربات کی مختلف تہیں ملتی ہیں، لیکن با ایں ہمہ، جیسا کہ اس کتاب کے دوسرے باب میں اشارہ کیا گیا، غالب کے یہاں دوسرے بڑے شاعروں کے برعکس ایک نمایاں خامی کا احساس ہوتا ہے، اور وہ یہ کہ کسی ماورائی کائنات کا وجود انہیں اپنی طرف نہیں لبھاتا۔ ان کے یہاں ازل اور ابد کی طنابیں ایک دوسرے میں پیوست نہیں ہوتیں۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ ان کے یہاں انسانی زندگی کی ہنگامہ آرائیاں

اور انسانی فطرت کی عجوبہ زائیاں تو بڑی حد تک ملتی ہیں، لیکن ان کی شاعری کوئی مابعد الطبیعاتی سطح نہیں رکھتی۔ اس اعتبار سے اقبال کو ان پر فوقیت حاصل ہے کیونکہ اقبال کی شاعری کا کینوس بھی وسیع ہے۔ ان کے شعری انداز بیان میں تفکر اور جذبہ بھی باہم دگر آمیز کیے گئے ہیں، اور ان کی شاعری کے افق پر ایک ماورائی کائنات کی پرچھائیاں بھی پڑتی ہیں۔ ادب اور بالخصوص شاعری میں حقیقت پسندی کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں، لیکن بڑی شاعری معاشرتی حقائق کے انعکاس تک اپنے آپ کو محدود نہیں رکھتی، بلکہ ان سے گزر کر ان موضوعات کو اسیر کر لیتی ہے جو آفاقی اور ہمہ گیر موضوعات کہے جا سکتے ہیں، اور اس طرح اس کی حدیں مابعد الطبیعات سے غیر ممیز ہو جاتی ہیں۔ یہی عنصر قرونِ وسطیٰ کے انگریزی شاعر لینگ لینڈ (LANGLAND) کو اس کے ہم عصر شاعر چاسر (CHAUCER) سے بڑا بنا دیتا ہے۔ مذہب، فلسفے اور شاعری کے موضوعات آخری تجزیے میں کم و بیش ایک ہی ہیں۔ فرق صرف ان کے مخصوص طریقۂ کار اور ابلاغ کے وسائل کے درمیان کیا جا سکتا ہے، یعنی بڑی شاعری میں ہمیں تجریدی فکر کی بجائے محسوس فکر ملتا ہے۔ دنیا کے صف اول کے شاعروں جیسے شیکسپیئر، بلیک، دانتے، رومی، بیدل، گوئٹے اور اقبال، سب کے یہاں ماورائیت کی طرف یہ رجحان کم و بیش مشترک ہے۔ شیکسپیئر کی غیر فانی عظمت اور بلندی کا راز یہ ہے کہ اس کے یہاں ارضی حقیقت (MUNDANE REALITY) اور ماورائی حقیقت (METAPHYSICAL REALITY) کی عکاسی بیک وقت اور انتہائی بھرپور اور لطیف انداز میں ملتی ہے، اور اس عکاسی میں فکر، تخیل اور جذبہ ایک وحدتِ کلی میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ اس لیے اسے تمام دوسرے شاعروں پر سبقت حاصل ہے۔

★ ★ ★

غالب کا فارسی کلام

باوجود اس اصرار کے جو غالب کو اردو شاعری کے مقابلے میں اپنی فارسی شاعری کی فوقیت اور برتری جتانے پر برابر رہا، پڑھنے والوں کا ردِ عمل اس سلسلے میں غالب کے محاکمے کے خلاف پڑا۔ گو اس ردِ عمل میں بھی ایک طرح کی انتہا پسندی نظر آتی ہے۔ غالب کی فارسی شاعری اور بالخصوص ان کی غزل کی طرف جو بے توجہی ایک حد تک برتی گئی، اس کا ایک بڑا سبب ممکن ہے یہ ہو کہ خود فارسی شعر و ادب سے واقفیت، شغف اور لطف اندوزی بھی رفتہ رفتہ ہمارے ملک میں کم ہوتی جا رہی ہے۔ البتہ ادھر کچھ عرصے سے غالب کی مثنویات کی طرف کسی قدر توجہ کی گئی ہے، اور "ابرِ گہر بار" اور "چراغِ دیر" کی معنویت اور جمالیاتی حسن کو بے نقاب کرنے کی سعی کی گئی ہے: "ابرِ گہر بار" کی اہمیت اور قدر و قیمت موضوع، ہیئت اور اس کے پسِ پشت گہرے وجدانی اور حکیمانہ احساس اور بصیرت کے اعتبار سے اب عام طور پر تسلیم کی جا چکی ہے۔ "چراغِ دیر" غالب کے نفسیاتی ارتقار کی ایک اہم منزل کی نشان دہی کرتی ہے، اس پر بیدل کی مثنوی "طورِ معرفت" کا، جسے غالب بہت عزیز رکھتے، اور حرزِ جان بنائے رکھتے تھے، واضح اثر ہے۔ اس میں غالب نے انسانی حسن کے شوخ و تنگ مرقعوں اور ہندوستان کی سرزمین اور اس کی بو باس اور فطرت کے سادہ اور لازوال حسن سے جس رغبت بلکہ شیفتگی اور والہانہ پن کا اظہار کیا ہے، اور اس میں محاکاتِ شعری جس بے ساختگی اور ہنرمندی کے ساتھ مستعمل ہوئے ہیں، انہیں بھی اجاگر کیا گیا ہے، لیکن فارسی غزلیں، جن میں گوناگوں احساسات اور کیفیات کی جلوہ گری ملتی ہے، جن میں شعری روایت کے مختلف دھارے آ کر مل گئے ہیں اور جو اپنی سہولتِ اظہار اور تکمیلِ حسن کی وجہ سے جاذبِ نظر ہیں، تحلیل و تجزیے کی زد میں پوری طرح نہیں آئی ہیں۔

غالب نے اپنی فارسی دانی بلکہ تبحر کا ذکر جگہ جگہ بڑے شد و مد کے ساتھ کیا ہے۔ اردو خطوط میں کئی مقامات پر اس حقیقت کا اظہار ملتا ہے کہ انہیں فارسی سے خداداد مناسبتِ طبعی ہے، اور اس کے

رموز وغوامض ان کے رگ و پے میں اس طرح جاگزیں ہیں جیسے فولاد میں جوہر۔ ان تمام دعووں کے صحیح ہونے میں مطلق شبہ کی گنجائش نہیں۔ غالب متقدمین اور متاخرین کی شاعری اور لغات فارسی پر جو نظر رکھتے تھے، وہ ایک مسلمہ حقیقت ہے، لیکن ان کی فارسی شاعری کی فوقیت اور بڑائی کے بارے میں غالب کے فیصلے پر زمانے نے مہر توثیق ثبت نہیں کی، کیونکہ یہ ضروری نہیں تخلیقی فن کار کی اپنے بارے میں رائے تنقید کی میزان پر لازماً پوری اترے۔ غالب کی نظروں میں ان کی فارسی شاعری مایۂ صد نازش و افتخار تھی، اور وہ اپنی اردو شاعری کو اس کے مقابلے میں حقیر اور کمتر جانتے تھے۔ انہوں نے اپنی اس رائے کا بار بار جو اعادہ کیا ہے، اس میں دراصل ایک نفسیاتی نکتہ چھپا ہوا ہے۔ غالب ایک ترک تھے۔ فارسی زبان کے روزمرہ، اسالیب شعری اور اس کی خلقت و ماہیت کے وہ رمز آشنا تھے۔ فارسی زبان و ادب کی تاریخ بہت پرانی اور صدیوں پر پھیلی ہوئی ہے۔ قصیدہ، مثنوی، غزل اور رباعی جیسی اصنافِ سخن نامور شعرا کے ہاتھوں ایک عملِ صیقل سے گذر کر کمال کی بلندیوں تک پہنچ چکی تھیں۔ رودکی اور فردوسی سے لے کر متاخرین شعرائے فارسی تک ایک نورانی حلقہ ان فن کاروں کا نظر آتا ہے، جنہوں نے اپنی فطانت سے کام لے کر مختلف ادوار میں شعر و سخن کی چمن بندی کی۔ غالب نے بھی اپنی مختلف اصناف میں طبع آزمائی کی تھی اور اپنے فکر و جذبہ کی شمعوں سے بزمِ سخن کو منور اور آراستہ کیا تھا، لہٰذا ان کی یہ فطری خواہش تھی کہ ان کا نام اساتذۂ فن یعنی حافظ، نظیری، عرفی، سعدی اور بیدل کے زمرے میں داخل سمجھا جائے۔ وہ اس سے کم تر تحسین اور اعتراف کو قبول کرنے پر اپنے آپ کو آمادہ نہ کر سکتے تھے۔ اردو زبان کا سرمایہ مختصر، اس کی تاریخ جدید اور اس کا وزن و وقار فارسی کے مقابلے میں درخورِ اعتنا نہ تھا۔ اپنی فارسی شاعری کے معاملے میں غالب کا یہ رویہ دراصل اپنی انا کے تحقق اور شاعری کے ایوان میں اپنے لیے ایک ممتاز اور لافانی مقام محفوظ کرانے کی خواہش کا غماز تھا۔

غالب کی ابتدائی شاعری کا پس منظر وہ سرمایہ ہے، جو متاخرین شعرائے فارسی سے منسوب کیا جاتا ہے، فغانی اس روایت کے بانی سمجھے جاتے ہیں اور اس سلسلے میں شوکت، جلال، بیدل، غنی کاشمیری اور ناصر حسین سرہندی کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ یہ زمانہ مغلیہ حکومت کے زوال اور انحطاط کی نمائندگی کرتا ہے اکبر، شاہ جہاں اور عالمگیر کے عہد میں بہت سے شعرائے ایران یہاں آ کر بس گئے تھے، اور بہت سے یہیں کی خاک سے اٹھے تھے اورنگ زیب کے آخری عہد میں نامور ہندی شعرائے فارسی کی کمی نہ تھی۔ خود بیدلؔ نے پورا عالمگیری عہد دیکھا تھا، عالمگیر کی وفات کے بعد سیاسی اور تمدنی ڈھانچہ پے در پے انقلابات اور انتشار سے متصادم ہوا۔ اس عہد میں دو نمایاں رجحانات کارفرما نظر آتے ہیں۔ اول مذہب کی ضابطہ بندی اور تصوف کی طرف میلان اور دوسرے فنی سطح پر پیچیدگی اور خیال بندی کی طرف کشش۔ چونکہ یہ شعرا دورِ انحطاط سے تعلق رکھتے تھے، اس لیے ان کے یہاں اس یقین، رجائیت اور سادگی کی کمی نظر آتی ہے جو متقدمین کے یہاں پائی جاتی تھی۔ یوں بھی تہذیب کے ارتقا، اور معاشرت کے پھیلاؤ اور تنوع کی وجہ سے اب اوّلین دور کے تخیل کی سادگی زندگی کے نئے تقاضوں کا ساتھ

نہیں دے سکتی تھی۔ مجرد خیال آرائی، الفاظ کی طلسماتی فضا، تجربے کی گنجلک ترسیل اور صنائع وبدائع کا اہتمام، یہ سب ہمیں اس زمانے کی شاعری میں ملتا ہے۔ خیال اور جذبے کے مرکب کی پیچیدگی یعنی اس کے نظم کا تجربے کے متضاد عناصر سے مل کر بننا ایک چیز ہے اور اس کی ژولیدگی اور ابہام اس سے مختلف۔ فغانی، شوکت جلال اور ناصر علی ان سب کے یہاں مجرد خیالات کی پرچھائیاں ملتی ہیں، جنہیں ادراک کی گرفت میں لانا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ صناعت اور نکتہ آفرینی پر زور اس درجے ہے کہ جذبے اور احساس کی صداقت اور تجربے کی سالمیت اکثر مجروح ہو جاتی ہے۔

غالب کی ابتدائی شاعری بھی بیشتر اسی رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ اس پر سب سے زیادہ اثر بیدل کا ہے۔ لیکن غالب کے شعری انداز بیان کے وفور اور بے راہ روی کو تمام تر بیدل کے سر تھوپنا دیانت داری کے خلاف ہے۔ اس میں غالب کے عنفوانِ شباب کے جوش اور بلند آہنگی کی خواہش کو بھی بڑا دخل ہے۔ شعری مواد کی ترسیل کے لیے جو اسلوب غالب اس دور میں اپنانا چاہتے تھے، اسے ایک لفظ ROCOCO سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ گویا تعمق کی طرف فطری رجحان نے حد سے زیادہ بلند بانگ شعری ذریعۂ اظہار کے ساتھ مل کر مفہوم کو بعض اوقات تجربہ کی انتہائی حدوں تک پہنچا دیا ہے۔ بیدل اپنے معاصرین میں کئی اعتبار سے ممتاز اور بلند ہیں۔ ان کے یہاں ایک فلسفیانہ احساس ہے، جو پہلی ہی نظر میں ہماری توجہ کو کھینچتا ہے، حرکت اور عمل پر زور ہے۔ وہ زندگی کی بلندیوں اور گہرائیوں کو اپنے شعور کی گرفت میں لانا چاہتے ہیں۔ وہ زندگی سے کوئی سستی مفاہمت نہیں کرنا چاہتے۔ ان کے یہاں ایک اضطراب اور بے چینی اور ذہنی تجسس اور خلش ہے۔ ان کے یہاں تصوف کا عنصر بھی غالب ہے۔ وہ اپنے خیالوں کے سومنات میں پناہ گزیں ضرور ہوتے ہیں، مگر ان کا نقطۂ نظر اثباتی اور ایجابی ہے، منفی اور حیات کش نہیں۔ بیدل ان لوگوں میں جن کے لیے شرارِ زیست مضمحل اور مردہ ہو چکا ہے، ایک نئی توانائی اور حوصلہ بیدار کرنا چاہتے ہیں۔ اس کا ایک ذریعہ روحانی ریاضت اور استغراق بھی ہے، جو تفکر اور تخلیق کے لیے لازمی عنصر ہے۔ بیدل زندگی کی مادی ضرورتوں کی اہمیت سے منہ نہیں موڑتے، لیکن ان کے سامنے سرنگوں ہونا بھی انہیں منظور نہیں۔ وہ دراصل حقیقت مطلقہ کے متلاشی ہیں۔ ان کے یہاں جس عنصر کو ابہام قرار دیا گیا ہے، وہ فی نفسہٖ یہ کوشش ہے کہ کسی مخصوص تجربے کو ہر زاویۂ نظر سے ٹٹول کر دیکھا جائے بیدل کی اخلاقی سنجیدگی میں البتہ لچک کی ایک حد تک کمی ہے، اور صرف یہی عنصر ان کے اور غالب کے درمیان مابہ الامتیاز ہے۔ غالب بیدل سے بے حد متاثر تھے، اور ایک معنی میں وہ اس کی گرفت سے آزاد نہیں ہو سکے؛ گو شعوری طور پر انہوں نے اپنی آزادی کا اعلان ضرور کیا۔ غالب کے لیے بیدل میں اتنی شدید کشش اس کے فلسفیانہ مزاج، اس کی حساسیت اور تنقلی اندازِ فکر کی وجہ سے تھی۔ دونوں مظاہر کو حرکت کے آئینے میں مشاہدہ کرتے ہیں۔ دونوں کے یہاں ایک سیمابی کیفیت ہے اور دونوں حسن کے جلوؤں سے مسحور ہو جاتے ہیں۔ یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ اسی دور میں جو متاخرین شعرائے فارسی کا دور کہا جاتا ہے، اور جب سبک بندی کی روایت اپنے اوج پر تھی، شاعری کی وہ روایت بھی تازہ دم تھی، جسے میر اور ولی سے منسوب کیا جا سکتا ہے۔

لیکن غالب اپنے ابتدائی دور میں میر کی پُرکاری، ان کے دھیمے لہجے اور ان کی نشتریت سے کوئی اثر نہیں قبول کرتے۔ اس کے برعکس ان کی شاعری میں وہ تخیل ملتا ہے، جو اپنا جال ارض وسما کی وسعتوں پر پھینکتا ہے، اور ذاتی محاورہ (PERSONAL IDIOM) کا وہ طنطنہ پایا جاتا ہے، جو میر اور ولی کی سادگی سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ یہاں مجرد خیالات بھی ہیں، ایسے تجربات بھی جو ابھی پوری طرح حقیقت کی کسوٹی پر نہیں کسے جاسکے ہیں، تراکیب میں رفعت وعظمت کی بجائے غرابت اور ژولیدگی بھی ہے۔ تشبیہ در تشبیہ اور کنایہ در کنایہ بھی ہیں، اور متضاد بلکہ متخالف مدرکات میں ربط اور واسطہ پیدا کرنے کی طرف میلان اور رغبت بھی۔ اس کے علاوہ بیدل کے یہاں ایک نوع کا استغنا، اور ایک طرح کی روحانی قوت کا احساس بھی ہے، اور یہ دونوں خصوصیات بھی ان کے اور غالب کے اور بعد میں بیدل اور اقبال کے درمیان مشترک نظر آتی ہیں۔ بیدل اپنے آپ کو ہجوم میں گم نہیں کرنا چاہتے، بلکہ اپنی خودی کی پرداخت تخلیہ میں کرتے ہیں۔ غالب کو بھی وبائے عام میں مرنا گوارا نہ تھا۔ بیدل کے یہاں اہتزاز چاہے کم ہو، لیکن صلابت اور قوت کا تاثر ہر جگہ ملتا ہے۔ ان کی شاعرانہ قوتِ ارادی بہت مضبوط ہے، یہ اپنے نقطۂ نظر کی صحت اور اس پر ایمان کا پتہ دیتی ہے، اور انگریزی شاعروں میں ہمیں شیکسپیئر سے زیادہ ملٹن کی یاد دلاتی ہے، لیکن مجموعی طور پر بیدل کی بڑائی ان کی انانیت یا مغلق اندازِ بیان کی وجہ سے نہیں، بلکہ زندگی کے بارے میں اس بصیرت اور طریقۂ کار میں ہے، جو موجودات اور مظاہر کی تہوں کو کھول کر دیکھنا چاہتی ہے، اور زندگی پر ایک فلسفیانہ سطح سے نظر ڈالتی ہے۔ چند منتخب اشعار سے، جو درج ذیل ہیں، اس ذہنی کیفیت اور رویے پر روشنی پڑتی ہے، جس کا ابھی ذکر کیا گیا ہے:

همه عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنجِ خمارِ ما
چه قیامتی که نمی رسی ز کنارِ ما به کنارِ ما

گداختیم نفسها به جستجوے مراد
هوائے وادیٔ امید آتش آمیز است

جائے رحم است گر آزاده مقید گردد
آب در کسوتِ آئینه چها مے بیند

شرر طبیعت عاشقاں به فسردگی ندهد
تپِ موجِ ما نبری گماں که به سکتهٔ گهرے رسد

نوائے ندارم نفس مے شمارم
اگر سازِ هستی نیَم چیستم من
جهاں گرچه با سازِ هستی نبازد
کمالم همیں بس بود نیستم من

بیدل از غنچه گرفتم سبق زانوئے فکر
بود کوتاهیِ دامن بجگر بیاں مددے

اثر گم کردہ آہنگم مپرس از عندلیبِ من ۔۔۔ دریں گلشن نفس مے سوزم از آتش نوائی ہا
کسے یارب مبادا افسردۂ نیرنگ خودداری ۔۔۔ شرارم سنگ شعراز کلفتِ صبر آزمائی ہا
غبار انگیز شہرت نیست وضعِ خاکسارِ من ۔۔۔ خودشے داشتم، گم کردہ ام در رہ سیائی ہا

ہر طرف نظر کردیم ہم بخود سفر کردیم ۔۔۔ اے محیطِ حیرانی ایں چہ بیکرانیہاست
ماز سیرِ ایں گلشن عشوۂ طرب خوردیم ۔۔۔ ورنہ چشم واکردن عبرتِ امتحانیہاست
سازہا شکستِ دل یاراز یں نوا غافل ۔۔۔ بہ کہ پیشِ خود نالیم نالہ بے زبانیہاست

چشم واکردن کفیلِ فرصتِ نظارہ نیست ۔۔۔ پرتوِ ایں شمع آغوشِ وداعِ محفل است
دررہِ تسلیم پُر پیچان ما افتادہ ایم ۔۔۔ بر سرِ ما سایۂ گرہست دستِ قاتل است
امتیازِ حسن و عشق از شوق کامل بردہ اند ۔۔۔ مہر داز کف دل و در چشمِ مجنوں محمل است

جیسا کہ ابھی کہا گیا، غالب کی ابتدائی اردو شاعری پر متاخرین شعرائے فارسی کا رنگ، جن میں بیدل شامل ہیں، بہت گہرا اور نمایاں ہے۔ ان کے تتبع میں اور اپنی جوششِ طبعی کے اقتضاء کے مطابق غالب نے بلاغت، دقت پسندی اور خیال بندی کی طرف اپنی شاعری کا رخ موڑ دیا تھا، لیکن فارسی شاعری کا حال، جو غالب نے پچیس سال کی عمر کے بعد شروع کی، اس سے مختلف ہے۔ تخیل کی بے قید پرواز، الفاظ اور تراکیب کی نوعیت اور غرابت اور مجرد خیالات و احساسات کی بھرمار رفتہ رفتہ کم ہوتی گئی۔ فارسی غزلوں میں خاص طور پر جو لطافتِ بیان ہے، جو ہمواری اور سبک روی ہے، جو اعتدال اور توازن ہے، وہ مشقِ سخن کی ایک خاص منزل سے گذرنے کے بعد آئی ہے۔ یہاں بیدل کی فکری تجرید اور روحانی نظم بندی میں ایک نشار کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ یہی حال بعد کی اردو شاعری کا ہے، لیکن اس کے باوجود بیدل کا گہرا نقش اور اس کے تجربات اور احساسات کی ندرت، پہلوداری اور اشاریت کسی نہ کسی شکل میں غالب کے یہاں برابر قائم رہی۔ ابتدائی اردو کلام میں غالب نے اپنے تخیل کی جولانی کو پوری طرح آزاد رکھا تھا، اور اس پر فارسیت کا غلبہ اس حد تک تھا کہ اسے بہ تکلف ہی اردو کا کلام کہا جا سکتا ہے۔ فارسی غزل میں جوششِ سخن کی اگلی منزل کی طرف رہنمائی کرتی ہے، خیال بندی کی طرف یہ رجحان بہت کم ہو گیا ہے، البتہ بیدل کے اثر سے جو تعلقی رجحان اور بظاہر تحلیلی طریقۂ کار غالب نے اپنایا تھا، اس کے نقوش اب بھی باقی ہیں۔

غالب کی فارسی غزل محبت کے مخصوص اور موضوعی جذبے کے اردگرد گھومتی ہے، لیکن اس میں محصور نہیں ہے۔ ان کے یہاں جذبات کے مدوجزر کی عکاسی بھی ہے، مادی فطرت کا حسن بھی ہے، محبوب کے دل کش مرقعے بھی ہیں اور زندگی کی طرف ایک پُرامید اور ولولہ انگیز رویّہ بھی۔ یہاں یہ بات خاص طور پر قابلِ لحاظ ہے کہ

غالب روایتی قسم کے عاشق نہیں ہیں، اور نہ ان کے یہاں وہ سپردگی اور انفعالیت ہے، جو اس انداز کے عاشق کے ساتھ منسوب کی جاتی رہی ہے۔ اس کے برخلاف ان کے یہاں ذکاوتِ احساس ہے، پندار اور خود پرستی ہے، عشق و محبت کی کیفیات میں سادگی کی بجائے پیچیدگی ہے، انہیں وہ زندگی کی دوسری دلچسپیوں سے منسلک اور مربوط بھی کرتے ہیں، اور اپنی انفرادیت کو محفوظ رکھنے پر بھی زور دیتے ہیں۔ غالب کی فارسی غزل میں ہمیں جذبات کی مصوری جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ اس مصوری میں جو چیز اہم ہے، وہ یہ کہ اس میں جذباتیت کا گزر نہیں۔ یہاں جذبات کی کش مکش اور ان کا اتار چڑھاؤ ملتا ہے۔ غالب جس جذبے کو مصور کرتے اور اس کی ترسیل کرنا چاہتے ہیں، اس کا بدل اور تضاد بھی ان کے سامنے ہوتا ہے۔ اس طرح جذبہ اپنی سادہ اور اکہری شکل میں پیش نہیں کیا جاتا، بلکہ اس تناؤ کی صورت میں، جو متضاد کیفیات کے پہلو بہ پہلو رکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ غالب کسی منظر کو براہ راست دیکھنے یا پیش کرنے کی طرف رغبت نہیں رکھتے۔ ان نظر ہمیشہ ترچھی یعنی (TANGETIAL) پڑتی ہے، اسی لیے ان کے یہاں محض لطف اندوزی یا سادہ نقش نگاری نہیں ہے بلکہ وہ تیکھا پن ہے جس میں ایک لطیف عنصر تلخی کا بھی ہے۔ متضاد جذبات کے تصادم اور ٹکراؤ سے جو حقیقت اُبھرتی ہے وہ زیادہ گہرا تاثر چھوڑتی ہے، اور اس میں صلابت اور پائیداری بھی زیادہ ہوتی ہے۔ غالب جذبات میں الجھتے نہیں بلکہ ان کا تجزیہ کر کے انہیں قابلِ فہم بناتے ہیں۔ اور انہیں ان کی ساری پیچیدگی اندرونی زیر و بم اور کثیر العناصری کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ اس قسم کی جذبات نگاری کی چند حسبِ ذیل مثالیں قابلِ غور ہیں:

زہی دردت کہ بایک عالم آشوب جگر خائی
دود در دل گدایان را و در سر پادشاہان را

بداغت شادم اما زیں خجالت چوں بروں آیم
کہ رشکم دوزخیم افگند خلد آرامگاہ

وحشتے در طالعِ کاشانۂ ما دیدہ است
می پرد چوں رنگ از رخ سایہ از دیوار ما

ازیں بیگانگی ہای تراد آشنائی ہا
حیا می ورزد و در پردہ رسوای کند مارا

فدایت دیدہ و دل رسمِ آرائش مپرس از من
خرابِ ذوقِ گل چینی چہ داند باغبانی

ہر خراشے کہ ز رشک تنم افتد بر دل
در سپاسِ دمِ تیغِ تو زبانست مرا

بے تو چوں بادہ کہ در شیشہ ہم از شیشہ جداست
بود آمیزشِ جاں در تنِ ما با تنِ ما

دلِ مشکن و در داغ وہ دلِ خود نگاہ دار
کایں خود طلسمِ دود و شرر بستہ ایم ما

وداع و وصل جداگانہ لذتے دارد
ہزار بار برو، صد ہزار بار بیا

حیرانیِ ما آئینۂ شہرتِ یار است
شد جادہ بہ کویش نفس باختہ ما

خیالش صیدِ دامِ پیچ و تابِ شوق بود امّا
من از مستی غلط کردم بہ شوخی اضطرابش را

رازِ عاشق از شکستِ رنگ رسوا می شود
باوجود سخت جانی ہا تنک رو ئیم ما

مشتاقِ عرض جلوۂ خویش است حسنِ دوست
از قرب مژدہ دہ نگہ نارسائے را

ہر حجابی کہ دہد روئے بہ ہنگامۂ شوق
پردۂ سازِ بود زمزمہ سنجانِ ترا

غالب دکش بخشِ بیم و امیدش ہیہات
یا بہ تیغی بکش و یا بہ نگاہے دریاب

برگشتنِ مژگانِ نواز روئے عتاب است
کاندر دلم از تنگیٔ جا یک مژہ جا نیست

از نالہ خیزیٔ دلِ سختش در آتشم
کایں سنگ پُر شرر ز ہجومِ نگاہ کیست

در نوردِ گفتگو از آگہی وا ماندہ ایم
پیچ و تابِ رہ نشانِ دوریِ سر منزلت

نفس گداختگیہائے شوق را نازم
چو شمع ہا بہ سرا پردۂ بیانم سوخت

بہ سجدہ بر درِ یار او فتیم تا غالب
خطِ جبیں چو غبار از جبینِ ما ریزد

چہ پرسی وجہ حیرانی کہ ہنگامِ تماشایت — نگاہ از بے خودی ہا دست و پا گم کردہ مژگاں شد

نازم بہ نگاہت کہ ز سرمستیٔ انداز — از تفرقۂ مہر و عتابم بدر آورد

نہ از شرم است کہ چشم وے آساں برنمی آید — نگاہش بادراز یہائے مژگاں برنمی آید

دلم در حلقۂ دامِ بلامی قصد رقص از شادی — ہمانا خویشتن را در خمِ زلفش گماں دارد

ہزار آئینۂ ناز در مقابل نہ — ہزار نقشِ دل افروز در برابر کش

بر سرِ راہش نشستم بر درش راہم نبود — خویش را از خویشتن لختی نکوتر داشتم

دلم صبح شبِ وصل تو بر کاشانہ می لرزد — در و بامم بوجد از ذوقِ بوئی رفت خوابستن

غالب کی غزل کا یہ پہلو بھی بہت نمایاں اور دل کش ہے کہ ذاتی جذبات کا اظہار و بیان فطرت کے حسن کے وسیلے سے کیا جائے۔ ایسا کرنے سے جہاں ان نقوش میں تازگی، لطافت اور شادابی کا احساس ہوتا ہے، وہاں انسانی جذبات کی تیزی اور تندی بھی معتدل ہو جاتی ہے۔ فطرت سے شاعری کے لیے ساز و سامان حاصل کرنے کا یہ محل کم و بیش ہر زبان کی شاعری میں پایا جاتا ہے۔ کیونکہ فطرت اور انسانی فن ایک ہی مظہر کے دو رخ ہیں۔ دیکھنا صرف یہ ہے کہ اس پورے عمل کے دوران دونوں عناصر کے مابین توازن قائم رکھا گیا ہے یا نہیں۔ غالب تمام تر انسانی تعلقات کے شاعر ہیں، مگر وہ فطرت کے حسن کے بھی رازداں ہیں۔ ان کی نظریں اپنے گرد و پیش پر خاصی گہری پڑتی ہیں، اور وہ جذبات کی نقش گری کے لیے محاکات فطری کائنات سے براہ راست حاصل کرتے ہیں۔ ان کی دو مثنویاں "ابر گہر بار" اور "چراغِ دیر" اور ان کے قصیدے اس دعوے کے ثبوت میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ان نرم و لطیف محاکات کے ذریعے جو شاعر کی سریع النفوذ نظروں نے کائناتِ فطرت سے اخذ کیے ہیں، انسانی جذبات کا ابلاغ زیادہ واضح، متعین اور بھرپور حسّاسیت کا حامل بن جاتا ہے، اور وہ حقیقت جسے شاعر پیش کرنا چاہتا ہے، چشم زدن میں ہمارے سامنے آئینہ ہو جاتی ہے۔ وہ مبصر جو غالب کے دامنِ شعر کو فطرت کے حسن سے خالی سمجھتے ہیں، یہ غور کریں کہ مثنوی اور قصیدے کی بیانیہ شاعری کے علاوہ بھی غزل کے رموز و علائم کے پردے میں انسان کا اندرونی نفس اور کائنات کا خارجی حسن کس طرح باہم دِگر آمیز کیے گئے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب یہ عقیدہ رکھتے ہیں کہ ثنویت میں ہمارا یقین محض ایک فریب ہے

حقیقت دراصل ایک اکائی ہے، اور اس کے اندر اور باہر کے پردے اس طرح پیوست ہیں کہ ایک کے ذریعے دوسرے کی خبر پائی جا سکتی ہے۔ چند مثالیں دیکھیے :

درطبعِ بہار این ہمہ آشفتگی از چیست
گوئی کہ دل از بیمِ تو خوں گشتہ خزاں را

***

من و ذوقِ تماشائے کہ کز تابِ رخسارش
جگر بر تابہ چسپد آفتابِ عالم آرا را

***

مانند خار زاری کاتش زنند در وی
سوزد ز بیم خو بیت، اجزائے نالہ ہم را

***

شبِ فراق ندارد سحر ولے یک چند
بہ گفتگوئے سحر می تواں فریفت مرا

***

آفتابِ عالمِ سرگشتگیہائے خودیم
می رسد بوئے تو از ہر گل کہ می بوئیم ما

***

نازم فروغِ بادہ ز عکسِ جمالِ دوست
گوئی فشردہ اند بہ جام آفتاب را

***

آید بہ چشم روشنیٔ ذرّہ آفتاب
بر ہر زمیں کہ طرح کنی نقشِ پائے را

***

ستارۂ سحری مژدۂ سپیدِ دیدار یست
تو محو خواب و سحر در تاسف از انجم
بہ بیں کہ چشمِ فلک در پریدنست مخسپ
بہ پشت دست بہ دنداں گزیدنست مخسپ

***

دارم دلے ز آبلہ نازک نہاد تر
آہستہ پا نہم کہ سرِ خار نازک ست

***

ز نالہ ریخت جگر پارہ ہائے داغ آلود
چوں برگِ لالہ در گلشن از ہوا ریزند

***

ہمچو رازے کہ بمستی ز دل آید بیروں
در بہاراں ہمہ بوئے نہ زمہ اے آید

***

برگِ گل پردۂ ساز ست تمنائے ترا
بو کہ دریافتہ باشی چہ نوائے آید

آئینہ خانہ ایست غبارم ز انتظار او جانبِ چمن بتماشا چہ می رود

لالہ و گل می دمد از طرفِ مزارش پسِ مرگ تا چہا در دلِ غالب ہوسِ روئے تو بود

طرّہ ات مشک بداماں نسیم افشاند جلوہ ات گل بکفِ آئینہ پرداز دہد

شوخیٔ خوئی ترا قاعدہ دانست خزاں خوبیٔ روئی ترا آئینہ دار است بہار
در غمت غازۂ رخسارۂ ہوش است جنوں در رہت شانۂ گیسوئے غبار است بہار

اختلاطِ شبنم و خورشیدِ تاباں دیدہ ام جرأتی باید کہ عرضِ شوقِ دیدارش کنم

حسن در جلوہ گری بانکشد منتِ غیر ہر گل از خویشتن است آتشِ داماں زدہ

گر ستیم آرا تو در گزر خوں بیاباں لالہ زاری شد خزانِ با بہار دامنِ صحرا است پنداری

غالب کے یہاں انسانی حسن کی مرقع کشی بھی بہت جاذبِ نظر ہے۔ کہیں یہ مرقعے موقلم کی ایک جنبش سے منحنی خطوط کی شکل میں کھینچے گئے ہیں اور کہیں وسیع تر بساط پر رنگوں کی آمیزش سے ابھارے گئے ہیں۔ یہاں دو امور قابلِ غور ہیں، اول تو یہ کہ یہ مرقعے قریبی اور صحیح مشاہدات پر مبنی ہیں، اور دوسرے ان میں ایک وضاحت اور جسمانیت پائی جاتی ہے۔ ان میں سطحیت اور کچاپن نہیں ہے۔ ان میں شادابی ہے، دل گرفتگی نہیں۔ غالب حسن انسانی کا تصور بھرپور انداز سے کرتے ہیں، اور اس میں کسی تذبذب کو راہ نہیں دیتے۔ ان کے دل میں کوئی چور نہیں ہے۔ عشق کا جذبہ اور محبوب کا سراپا ان کے لیے انبساطِ طبع اور کشادگیٔ قلب کا ذریعہ بنتا ہے۔ اس سے ان کے دل کا کنول کھل اٹھتا ہے۔ وہ حسن کے تمام جلووں اور اس کی سب برق رنگینیوں سے متاثر ہوتے ہیں، اور اس سے ان میں ایک سرشاری اور اہتزاز کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ ان کا دل ہر لطیف و پرکیف مظہرِ حسن کے لیے ہمیشہ وا رہتا ہے۔ ان جلووں کے مشاہدے سے ان کی شخصیت میں کوئی شکست و ریخت نہیں ہوتی، بلکہ ترفعِ ذہنی اور جذباتی آسودگی اور توازن کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ کہیں کہیں محض منفرد اشعار میں بھی یہ تجلیاں اور رنگینیاں شعشۂ برق کی مثال سمٹ آئی ہیں۔ ان جلوہ ہائے رہ گزر کی چند مثالیں درج ذیل ہیں:

چو غنچہ جوشِ صفائے تنش ز بالیدن دریدہ برتنِ نازک قبائے تنگش را

چمن ساماں بتے دارم کہ وار دو وقتِ گل چیدن
خرامے کز ادائے خویش پُر گل کردہ داماں را

بخواہم می رسد بند قبا واکردہ از مستی
ندانم شوقِ من بر وے چہ افسوں خواندہ است امشب

گلت رانو از گست راتماشا
تو داری بہارے کہ عالم ندارد

صد قیامت بگداز ند بہم آمیزند
تا خمیرِ دل ہنگامہ گزینِ تو شود

مہ بباغ از افقِ سرو شبے کرد طلوع
سرو گفتند بداں ماہ سراپا ماند

متفرق اشعار کے علاوہ بعض غزلوں میں بھی غالب نے محبوب کا مکمل سراپا پیش کیا ہے۔ یہاں چونکہ ایک پوری تصویر کو اجاگر کرنا مقصود ہے، اس لیے نظر بہت سی تفصیلات کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے، لیکن صرف انہی تفصیلات کو جو اس تصویر کو تناسب باطنی کے احساس کے ساتھ بے نقاب کر سکیں۔ یہ امر مزید قابلِ غور ہے کہ غالب کے یہاں ایسی تمام تصویریں اپنے اندر ایک حرکی عنصر رکھتی ہیں، اور ایسی نہیں ہیں جنہیں محض آرائش کی غرض سے صفحات پر آویزاں کر دیا گیا ہو۔ بہ الفاظ دیگر یہ نگار خانہ محض دیدہ زیب نہیں، بلکہ اس میں ہم گوشت پوست کے انسان کو مشخّص کر سکتے ہیں۔ ان میں بعض جگہ شخصیت کے بیرونی خط و خال یادوں کے نقوش کے ساتھ جمع کر دیے گئے ہیں بعض جگہ صرف موجودہ مشاہدہ پر بھروسہ کیا گیا ہے اور بعض جگہ مشاہدے، حافظے اور تخیل تینوں کو ہم آمیز کیا گیا ہے۔ اس طرح ان تصویروں کے ذریعے جمالیاتی احساس کو بھی ابھارا گیا ہے اور ماضی کے لمحوں کی یاد بھی تازہ کی گئی ہے۔ چند مثالیں غور طلب ہیں۔ پہلی غزل کا مطلع یہ ہے:

حورِ بہشتی زیاد آں بتِ کشمیر برد
بیمِ صراط از نہاد آں دمِ شمشیر برد

دوسری غزل یوں شروع ہوتی ہے:

بتے دارم از اہلِ دل رم گرفتہ
بشوخی دل از خویشتن ہم گرفتہ

تیسری غزل کا آغاز یوں ہوتا ہے:

تابم ز دل برد، کافر ادائی
بالا بلندی، کوتہ قبائے

اور چوتھی غزل کا پہلا شعر یہ ہے:

رفت آنکہ کسب بوئے تو از باد کردمے
گل دیدمے و روئے ترا یاد کردمے

ان چاروں غزلوں میں غالب نے اس کا اہتمام کیا ہے کہ ایک ایسی تصویر پیش نظر ہو جائے، جسے ہم پہچان بھی سکیں اور جس میں اس کے باوجود ایک ندرت، دل فریبی اور حد درجے کی انفرادیت بھی نمایاں

رہے۔ اس کے ساتھ ہی ان جذبات کی مصوری کا حق بھی ادا کر دیا جائے، جو محبوب سے ملاقات یا اس کا تصور کر کے عاشق کے دل میں برانگیختہ ہو گئے ہیں۔

جیسا کہ اس سے پہلے بھی اشارہ کیا گیا، غالب کی فارسی غزل محض حسن وعشق کے جذبات کی عکاسی تک محدود نہیں ہے، گو یہ اس کا مرکزی موضوع ضرور ہے۔ عشقیہ جذبات کے چوکھٹے کے اندر رہ کر بھی غالب زندگی پر ایک بھرپور نظر ڈالتے ہیں۔ ان کے یہاں ایک طرح کے عزم، حوصلے اور ولولے کا اظہار بھی ملتا ہے۔ یہ بات شروع ہی میں کہی گئی تھی کہ غالب ان شعرا میں ہیں جن کے لیے حسن وعشق کے جذبات کے سامنے سپر اندازی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ ان کے یہاں قدم قدم پر ایک رکھ رکھاؤ اور اپنے آپ کو سنبھالے رکھنے کی کیفیت ملتی ہے۔ حسن ورومان کے ڈانڈے عام زندگی سے علیحدہ نہیں کئے جا سکتے۔ زندگی کے بارے میں غالب کا نقطۂ نظر بالعموم فعّال، حرکی اور اسی لیے پُرامید ہے، یعنی دورانِ زیست محرومیوں اور مایوسیوں کے تجربے کے باوجود بھی وہ یہ محسوس کرتے ہیں کہ زندگی کو بحیثیت مجموعی اپنی خواہشات اور نصب العین کے مطابق ڈھالنا انسان کا برگزیدہ فرض بھی ہے اور اس کی مساعی کا نقطۂ انتہا بھی۔ غالب نے کبھی زندگی سے ہار نہیں مانی، نہ اس کے سامنے سرنگوں رہے اور نہ شعلۂ حیات کی سرکشی اور بے تابی کو سرد ہونے دیا۔ زندگی گزارنے کا یہ عزم و حوصلہ اور خیر وشر کی لذت چشیدگی کے باوجود اپنے آپ پر اس درجہ بھروسا اور اعتماد ہمیں بعض اشعار میں صاف طور سے نظر آتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

عیش وغم در دل نمی استد خوشا آزادگی
بادہ وخونابہ یکساں است در غربال ما

زما گرمست ایں ہنگامہ بنگر شورِ ہستی را
قیامت می دمد از پردۂ خاکی کہ انساں شد

زنگہا چوں شد فراہم مصرفے دیگر نداشت
خلد را نقش و نگارِ طاقِ نسیاں کردہ ام

عمرہا چرخ بگردد کہ جگر سوختہ
چوں من از دودۂ آذر نفساں برخیزد

چشم از جوشِ نگہ خوں گشت دازمژگاں چکید
ہمچناں در حلقۂ دامِ تماشائیم ہنوز

مزید برآں بعض پوری غزلیں ایسی ہیں جن میں یہ عزم اور جذبہ بڑے طمطراق اور بلند آہنگی کے ساتھ نمایاں ہے۔ وہ غزلیں جن کے مطلع درجِ ذیل ہیں، خاص طور پر اس رنگ کی ترجمانی کرتی ہیں اور دعوتِ فکر وعمل دیتی ہیں:

۱۔ مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند
شمع کشتند وز خورشید نشانم دادند

۲۔ بعشق از دو جہاں بے نیاز باید بود — مجاز سوزِ حقیقت گداز باید بود

۳۔ بیا د جوشِ تمنائے دیدنم بنگر — چو اشک از سرِ مژگاں چکیدنم بنگر

۴۔ اے ذوقِ نوا سنجی بازم بخروش آور — غوغائے شبیخونے بر بنگہِ ہوش آور

۵۔ یارب ز جنوں طرحِ غمے در نظرم ریز — صد بادیہ در قالبِ دیوار و درم ریز

۶۔ بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم — قضا بہ گردشِ رطلِ گراں بگردانیم

اس سے پہلے یہ کہا گیا تھا کہ غالب کی ابتدائی اردو شاعری پر متاخرین شعرائے فارسی کی چھاپ لگی ہوئی ہے فارسی غزل میں یہ اثر بالکل زائل ہو گیا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس منزل پر پہنچ کر غالب نے اپنی تمام تر توجہ متقدمین سے اکتسابِ فیض پر صرف کی ہے کیونکہ انہوں نے یہ محسوس کر لیا تھا کہ ان سرچشموں میں فکر اور جذبہ کی جو لازوال دولت چھپی ہوئی ہے، وہ کہیں اور ہاتھ نہیں آ سکتی۔ اسی وجہ سے غالب کی فارسی غزل میں ایک طرح کی پختگی اور ثمر رسیدگی پیدا ہو گئی ہے، اور یہ ابتدائی اردو شاعری کی بہ نسبت زیادہ زود فہم اور نشاط انگیز ہے۔ ان غزلوں میں نہ خیال بندی ہے، نہ دور از کار تشبیہات کا استعمال، اور نہ تراکیب میں غرابت اور ژولیدگی، جیسا کہ پچھلی مثالوں سے واضح ہو گیا ہو گا۔ غالب کے ماخذِ شعری میں جو زبر دست تبدیلی ان کے پچیس سال کی عمر تک پہنچنے کے بعد یکایک ظہور میں آئی، اس کا بیان کچھ انہی کی زبان سے سنیے:

"ہر چند کہ منش ایرانی سرِ وش است درسِ آغاز نیز پسندیدہ گوئی و گزیدہ جوی بود اما بیشتر از فراخ روی پی جادہ نشناساں بر داشتی و کژی رفتارِ آناں را لغزشِ مستانہ انگاشتی تا ہمدرداں نگاہ و پیش خراماں را نجستگیِ ارزش ہم قدمی کہ در من یافتند مہر بجنبید و دل از آرزم بدرد آمد اندوہِ آوارگیہائی من خوردند و آموزگارانہ در من نگریستند شیخ علی حزیں بخندۂ زیر لبی بے راہ روی ہائے مرا در نظرم جلوہ گر ساخت و زہر نگاہ طالب آملی و برقِ چشمِ عرفی شیرازی مادۂ آں ہرزہ جنبش ہائے نا روا در پای رہ پیمائی من بسوخت ظہوری بسر گرمی گیرائی نفسِ ہرزی بباز و و توشۂ بکمرم بست و نظیری لاابالی خرام بہنجار خاصہ خودم بچالش آورد اکنوں بہ یمن فرۂ پرورش آموختگی ایں گروہ فرشتہ شکوہ کلکِ رقاص من بخرامش تدروانست و برامش موسیقار بجلوۂ طاؤس است و بپرواز عنقا۔"

یہ بیان دل چسپ بھی ہے اور مغالطہ انگیز بھی۔ مغالطہ انگیز اس لیے کہ اگرچہ اس "گروہِ فرشتہ شکوہ" کے اراکین یعنی حزیں، طالب آملی، عرفی، ظہوری اور نظیری کا ذکر غالب نے اپنی نظم و نثر میں بار بار کیا ہے مگر تین اہم ناموں یعنی صائب، بیدل اور حافظ کو جان بوجھ کر نظرانداز کیا ہے۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ بیدل کی تمام غزلوں کا انداز مغلق نہیں ہے، اور بیدل کے مفکرانہ انداز کی وجہ سے غالب کو ان سے ایک ذہنی ہم آہنگی ہے۔ اسی طرح حافظ سے بھی غالب کو مزاج کے اعتبار سے ایک ربط خاص ہے، اور ان کی بہت سی غزلوں میں یہ رنگ رہ رہ کر جھلک اٹھتا ہے۔ البتہ ظہوری، عرفی اور نظیری کا ذکر غالب نے جا بجا اور بہت ذوق و شوق سے کیا ہے۔ گویا ایک طور سے غالب نے اپنے پڑھنے والوں کی توجہ ان دو شاعروں سے دیدہ و دانستہ ہٹانے کی کوشش کی ہے، جن سے انہیں زیادہ سے زیادہ ذہنی اور دلی قربت رہی ہے، اور اس لیے میری رائے یہ ہے کہ غالب کے بیان کو تمام و کمال قبول نہیں کرنا چاہیے۔ اس سلسلے میں ہمارا ذہن ازمنہ وسطیٰ کے دو انگریزی شاعروں یعنی چاسر (CHAUCER) اور لینگ لینڈ (LANGLAND) کی طرف منتقل ہوتا ہے، جنہوں نے اپنی نظروں میں جان بوجھ کر اور تفنّنِ طبع کے طور پر غلط ماخذ کی طرف پڑھنے والوں کی توجہ کو پھیرا ہے۔

بہر صورت یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ غالب نے اپنے بعض اساتذہ سخن کی، جن کا ذکر ابھی کیا گیا، زمینوں میں غزلیں کہی ہیں۔ ایک ہی ردیف اور قافیہ میں دو استادوں کا طبع آزمائی کرنا پرانے آداب شعر و سخن میں نہ صرف ممنوع نہ تھا، بلکہ اس کا عام طور پر رواج تھا۔ اگر اس انداز کی مشق میکانکی حد تک نہ لے جائی جائے، تو اس میں ایک خوبی یہ ضرور ہے کہ یہ شاعر کی خلّاقی کے لیے ایک چیلنج ہے، یعنی بعض حدود کو قبول کرنے کے بعد اور انہی میں رہ کر اپنی فطانت کے جوہر دکھانا اکثر اوقات نتیجہ خیز بھی ہو سکتا ہے، اور اس سے شاعر کی بساط اور ظرف کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کسی پیشرو استاد کی غزل کو سامنے رکھ کر یعنی اسی بحر اور قافیہ میں پوری غزل لکھنا لازمی طور پر اس مفروضے پر مبنی ہے کہ شاعر نے اس محیط کیفیت (MOOD) کو اپنا لیا ہے، جو غزل ماقبل میں موجود ہے۔ بعض صورتوں میں یہ بھی ممکن ہے کہ دو شاعروں کی انفرادی غزلوں میں توارد ہوا ہو، یعنی مماثلت اتفاقی طور پر پیدا ہو گئی ہو، اور اس کا پتہ بعد میں لگایا گیا ہو۔ غالب کی فارسی غزل کا اگر ان کے ابتدائی اردو کلام سے مقابلہ کیا جائے، تو یہ ظاہر ہوگا کہ اب وہ تجربے پر حاوی ہو گئے ہیں اور اسے فنّی اہتمام و انصرام کے ساتھ صفحۂ قرطاس پر منتقل کر سکتے ہیں۔ اب چند متوازی غزلیں درج ذیل کی جاتی ہیں جن کا مطالعہ دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ سب سے پہلے طالب آملی اور غالب ایک ایک غزل دیکھیے، جو ایک ہی زمین میں کہی گئی ہیں:

طالب آملی	غالب
مستانہ رہِ میکدہ طے کنم امشب	از اندہِ نایافت تلق مے کنم امشب
پرواز زبال دِ پرے می کنم امشب	گر پردۂ ہستیست کہ شق مے کنم امشب

برچشم زدن در پئے آں گوہر نایاب
صد بحر بہ پائے مژہ طے می کنم امشب
تا نالۂ بلبل نبرد جانبِ گلزار
گر پیکِ نسیم است پئے می کنم امشب
در دیدِ نظر ہم گل و ہم چہرۂ ساقی است
گر روئے بہ گل گاہ بہ دو می کنم امشب
مخمورم و پیمانۂ صد عمر ابد را
تبدیل بہ یک ساغرِ مے می کنم امشب
او مست شکر خواب و من از نالۂ جانسوز
نے با ہمہ در ناخنِ می کنم امشب
با ایں نفسِ سرد چو می نالم از ایام
گر فصلِ بہار است کہ دے می کنم امشب
پیرانِ جہاں را چو عصا بادۂ ناب است
من نیز ازیں تکیہ بہ مے می کنم امشب

ہاں آئینہ بگزر کہ عکسم نفریبد
نظارۂ یکتائیِ حق مے کنم امشب
جاں بر لبم اندازۂ دریاکشیم نیست
از می طلبِ سدِّ رمق مے کنم امشب
از ہر بنِ مو چشمۂ خوں باز کشادم
آرائشِ بستر ز شفق مے کنم امشب
مے میچکد از لعل لبش در طلبِ نقل
مشتی ز کواکب بہ طبق مے کنم امشب
نازم سخنش را و نیا ہم دہنش را
خوش تفرقہ در باطل و حق می کنم امشب
عمریست کہ قانون طرب رفتہ زیادم
آموختہ را باز سبق مے کنم امشب
غالب نبود شیوۂ من قافیہ بندی
ظلمی است کہ بر کلک و ورق می کنم امشب

دونوں غزلیں کم و بیش ایک ہی سطح اور معیار کی ہیں۔ غالب کی مصلحت اندیشانہ خاموشی کے باوجود بیدل ان کے تحت الشعور میں برابر موجود رہے، فارسی غزل میں بھی اور بعد کے اردو کلام میں بھی۔ چنانچہ دونوں کی ایک ایک غزل دیکھیے:

بیدل

فالِ تسلیم زن و شوکت و شاہی دریاب
گردنے بشکن و معراج کلاہے دریاب
سیلِ بنیادِ دو عالم شدی اے آتشِ عشق
ما گیاہیم زما ہم پرکاہے دریاب
چہ وجود و چہ عدم، بست و کشادِ مژہ است
چوں شرر ہر دو جہاں را بنگاہے دریاب
دیدہ پیچیدۂ دل کرد سراغے دارد
از سویدا اثرِ چشم سیاہے دریاب

غالب

خیز و بے راہہ روی را سرِ راہے دریاب
شورش افزا نگہِ حوصلہ گاہے دریاب
عالم آئینۂ راز است چہ پیدا چہ نہاں
تاب اندیشہ نہ داری بہ نگاہے دریاب
غمِ افسردگیم سوخت کجائی اے شوق
نفسم را بہ پر افشانیٔ آہے دریاب
تا چہا آئینۂ حسرتِ دیدارِ تو ایم
جلوہ بر خود کن و ما را بنگاہے دریاب

یوسفی کن اگر اسبابِ مسیحائی نیست
بفلک گر نرسیدی بن چاہے درباب
خلوت عافیت شمع گداز است اینجا
پےٴ خاکسترِ خود گیر سپاہے درباب
دامنِ دیدہ بہر سرمہ سیالا بیدؔل
انتظارِ سوئے گرد سرراہے درباب

داغِ ناکامیٔ حسرت بود آئینۂ وصل
شب روشن طلبی روزِ سیاہے درباب
فرصت از کف مدہ و وقت غنیمت پندار
نیست گر صبح بہارے شبِ ماہے درباب
غالؔب و کشمکشِ بیم و امیدش ہیہات
باب تیغے بکش و یا بنگاہے درباب

غالب کی غزل بیدل کی غزل سے کسی طرح کم نہیں۔ مگر بیدل کا تیسرا اور غالب کا چوتھا شعر متحد المطلب ہونے کے باوجود بیدل کا شعر غالب کے شعر سے بلند ہے۔ ظہوؔری کی تعریف میں غالب جگہ جگہ رطب اللسان ہیں اور انہیں جہانِ معنی کا طرۂ امتیاز سمجھتے ہیں۔ بلاشبہ غالب نے شعوری طور سے اس کا اظہار کیا ہے کہ وہ ظہوری کی تعمق فکر اور ندرتِ خیال پر سو جان سے نثار ہیں۔ ذیل میں ظہوری اور غالب کی دو اہم غزلیں درج کی جاتی ہیں:

ظہوری

دوش آں صبر خود رنجید و رنجیدن نہ داشت
بے زبانی عذر ہا می گفت و نشنیدن نداشت
در دمِ تیغِ تغافل زخم بیرحمانہ ریخت
عجز می زد دست و پا چند نادیدن نداشت
گر اسیرِ زلف و کاکل گفتہ باشم خویش را
گفتہ باشم اینقدر بر خویش پیچیدن نداشت
در محل لطفِ پنہاں گشت رسوا اند کے
اند کے از مدعی ترسید و پرسیدن نداشت
خوش بساطِ ناز در بازارِ عجزم چیدہ بود
باز خواہد چید بے تقریب برچیدن نداشت
پیشِ مرگ رشک مرگ درد ہجراں دولتست
دل فریبم داد گر دو وصل گردیدن نداشت
داشت سر و زدیدنی از پیشِ شمشیر جفا
وقت دامن برزدن از غیر پرسیدن نداشت

غالب

خواست کز ما رنجد و تقریبِ رنجیدن نداشت
جرمِ غیر از دوست پرسیدیم و پرسیدن نداشت
آمد و از تنگیٔ جا جبہہ پرچین کرد و رفت
برخود از ذوقِ قدوم دوست بالیدن نداشت
شد فگار از نازکی چندانکہ رفتارش نماند
نازنین پایش بکوی غیر بوسیدن نداشت
گل فراواں بود دمے پرزور دوشم بر بساط
خود بخود پیمانہ میگر دید و گردیدن نداشت
گر منافق وصل ناخوش ور موافق ہجر تلخ
دیدہ داغم کر دروی دوستان دیدن نداشت
بر و آدم از امانت ہر چہ گردوں بر نتافت
ریخت مے بر خاک چوں در جام گنجیدن نداشت
گر نیم آزاد خود را در تعلق بافتم
سود زیر کوہ دامانے کہ برچیدن نداشت

از برائے رشکِ غیرت در نگہہ پیچیدہ بود	نامرادی بود نوعِ آبرد غالب دریغ
غیرت نازم ظہوری غیر نادیدن نداشت	در ہلاکِ خویش کوشیدیم و کوشیدن نداشت

ایک ہی زمین میں ہونے کے باوجود غالب کی غزل ظہوری کی غزل پر اضافہ ہے۔ اب دوسری غزل دیکھیے:

ظہوری	غالب
از دمِ تیغے مگر تن بہ طپیدن دہم	سوخت جگر تا کجا رنجِ چکیدن دہیم
سرمۂ حیرت کشم دیدہ بہ دیدن دہم	رنگ شوای خونِ تابہ پریدن دہیم
گوشۂ دامانِ آہ ماند تہ کوہ ضعف	عرصۂ شوقِ ترا مشتِ غباریم ما
اشک سبک گام را پائے دودیدن دہم	تن چو بریزو زہم ہم بہ تپیدن دہیم
گرچہ ندارد کند کنگرِ ایوانِ وصل	جلوہ غلط کردہ اند رخ بکشا تا زمہر
نالۂ شبگیر را تار رسیدن دہم	ذرہ و پروانہ را مژدۂ دیدن دہیم
بہر تماشائے حسن رہبر شاہینِ عشق	سبزۂ مادر عدم تشنۂ برق بلاست
فاختہ، عقل را بالِ پریدن دہم	در رہِ سیلِ بہار شرح دیدن دہیم
از خس و خار رہی جیب گلستاں کینم	بوکہ بہ مستی زنیم بر سر و دستارِ گل
برگ گل و لالہ نوکِ خلیدن دہم	تا مئے گلفام را مزد رسیدن دہیم
توبۂ پرہیز را کردہ شکستن درست	بر اثرِ کوہکن نالہ فرستادہ ایم
محضرِ ناموس را زیب دریدن دہم	تا جگر سنگ را ذوق دریدن دہیم
آمدہ نزدیک لب حرف کسی دور نیست	شیوۂ تسلیم ما بودہ تواضع طلب
گربنِ ہر موے را گوشِ شنیدن دہم	در خمِ محرابِ تیغ تن بخمیدن دہیم
بختِ ظہوری بسعی دامنِ دولت گرفت	غالب از اوراقِ ما نقش ظہوری دمید
بازوِ اقبال را درد کشیدن دہم	سرمۂ حیرت کشیم دیدہ بہ دیدن دہیم

ظہوری سے جو عقیدت غالب کو تھی، اس کے باوجود یہ بات بلا تامل کہی جا سکتی ہے کہ غالب کی غزل ظہوری کی غزل کے مقابلے میں بہتر ہے۔ عرفی کے لیے بھی غالب اپنے دل میں تحسین کا جذبہ رکھتے تھے۔ اب عرفی اور غالب کی دو دو غزلیں دیکھیے:

عرفی	غالب
نسیم صبح جو برگِ سمن فرو ریزد	خوشا کہ گنبدِ چرخِ کہن فرو ریزد
جگر ز نالۂ مرغِ چمن فرو ریزد	اگرچہ خود ہم بر فرقِ من فرو ریزد

فلک نظر بہ کہ دارد کہ نیشِ غمزۂ او
ہزار ناوکِ جادو فگن فرو ریزد
اجل بصید گہی ناز او شود پامال
زبس کہ بر سرِ ہم جان و تن فرو ریزد
نہفتہ بر لبِ شیریں اگر زنی انگشت
فسانہ ہائے غمِ کوہکن فرو ریزد
اگر شکستہ دلم آستین بر افشاند
جہان غمش از ہر شکن فرو ریزد
شگافِ گریہ دہا را رہا کن از غیرت
کہ خوشہ خوشہ ز مژگانِ من فرو ریزد
کہ لافِ حوصلہ زد گو بیا و بہ بیں کہ دلم
حدیثِ عرفیؔ خونیں کفن فرو ریزد

ز جوشِ شکوۂ بیدادِ دوست می ترسم
مباد مہرِ سکوت از دہن فرو ریزد
مرا چہ قدر بگوی کہ نازنیناں را
غبارِ بادیہ از پیرہن فرو ریزد
ترا کہ عالمِ نازی بغمزہ بستاید
کسی کہ گل بکنارِ چمن فرو ریزد
بمن بساز و بداں غمزہ می بجام مریز
کہ ہوشم از سر و تابم ز تن فرو ریزد
بترس زانکہ بمحشر زطرۂ طرار
دل شکستہ ام از ہر شکن فرو ریزد
رواست غالبؔ اگر در قاتلش گوئی
کہ از لبش ز روانی سخن فرو ریزد

اگر تو خندہ کمی از گل و شراب چہ خط
دگر تو زہر دہی تشنہ را ز آب چہ خط
اگر نہ سایۂ حسنِ تو جویم از خورشید
ز دشمنیٔ شب و مہر آفتاب چہ خط
کمال حسن درونِ جمال در جلوہ است
ہزار سال نہفتنش در نقاب چہ خط
عنان ایں دل صد جا شکستہ را بگذار
ستم نواز شہا بردۂ خراب چہ خط
تلافیٔ غم شب ے کنم بخواب صبوح
دگرنہ تلخیٔ غم بشکند ز خواب چہ خط
نگو کہ گوش بواعظ نمی کند عرفیؔ
ندیم میکدہ را از شب عذاب چہ خط

مرا کہ بادہ ندارم ز روزگار چہ خط
ترا کہ ہست و نیا شامی از بہار چہ خط
خوشست کوثر و پاکست بادۂ کہ دروست
ازاں رحیقِ مقدس دریں خمار چہ خط
چمن پُر از گل و نسرین و دلربائی نے
بدشت فتنہ ازیں گردِ بے سوار چہ خط
دراں چہ من بتوانم ز اختیار چہ سود
بدانچہ دوست نخواہد ز اختیار چہ خط
تو آنی آنکہ نشانی بجائے رضوانم
مرا کہ محوِ خیالم ز کار و بار چہ خط
بغرض غصہ نظیریؔ وکیل غالبؔ بس
اگر تو بشنوی از نالہ ہائے زار چہ خط

عرفی کی پہلی غزل غالب کی غزل سے کسی قدر بہتر ہے اور دونوں کی دوسری غزل تقریباً ایک معیار کی ہیں۔
نظیری سے جو شغف غالب کو تھا، اس کا اظہار انہوں نے جگہ جگہ کیا ہے۔ نظیری کے یہاں جو سادگی، برجستگی اور

رچا ہوا تغزل ہے اور وہ لطافتِ بیان پر جیسی قدرت رکھتے ہیں، اسے غالب برابر للچائی ہوئی نظروں سے دیکھتے رہے اور برابر اس کے تتبع میں لگے رہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ اس میں خاطر خواہ کامیابی نہ حاصل کر سکے۔ منشی ہرگوپال تفتہ کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

"مگر بات یہ ہے کہ تم مشقِ سخن کر رہے ہو اور میں مشقِ فنا میں مستغرق ہوں۔ بوعلی سینا کے علم کو اور نظیری کے شعر کو ضائع اور بے فائدہ اور موہوم جانتا ہوں۔ زیست بس کرنے کو کچھ تھوڑی سی راحت درکار ہے اور باقی حکمت اور سلطنت اور شاعری اور ساحری، سب خرافات ہے۔"

یہ خط غالب کے آخری دَور کا ہے، اور اس میں بیزاری کا اظہار برملا ہوا ہے، لیکن اس میں بالواسطہ طور پر نظیری کی بڑائی کا پہلو نکلتا ہے۔ بے شک عمر کے اس حصّہ میں غالب ہر شے کو موہوم تصوّر کر رہے ہیں، لیکن وہ نظیری کو محفلِ شعر و سخن میں اسی مقام پر متمکن دیکھتے ہیں، جس پر بوعلی سینا علوم طبعی کی دنیا میں ہیں اور بوعلی سینا کے مرتبے سے کسے انکار ممکن ہے۔ اب نظیری اور غالب کی چار چار غزلیں پہلو بہ پہلو رکھی جاتی ہیں، تاکہ ان کا موازنہ کیا جا سکے:

نظیری

نظر بظاہرِ صیاد در قضا خفت است
اجل رسیدہ چہ داند بلا کجا خفت است

کجا ز عشوۂ آں چشم نیم باز رہیم
کہ فتنہ ساختہ از خواب و پائے ما خفت است

کسے بقلب شبم ترکتازے آرد
کہ در فراش قصب پائے در حنا خفت است

شمیمِ مہر ز باغِ وفا نمی آید
بہر چمن کہ تو بشگفتۂ صبا خفت است

طبیبِ عشق ببرد طمع ز بیمارے
کہ شب براحت ازیں درد بیدوا خفت است

کس از معانقۂ رودِ وصل یا بد ذوق
کہ چند شب زہم آغوش خود جدا خفت است

شبِ امید بہ از صبحِ عیدے گذرد
کہ آشنا بتمنائے آشنا خفت است

غالب

بوادی کہ در آں خضر را عصا خفت است
بہ سینہ می سپرم رہ اگرچہ پا خفت است

بدیں نیاز کہ باتست ناز می رسدم
گدا بسایۂ دیوار پادشاہ خفت است

بصبحِ حشر چنیں خستہ روسیہ خیزد
کہ در شکایتِ درد و غم دوا خفت است

خروشِ حلقۂ رنداں ز نازنیں پسریست
کہ سر بزانوئے زاہد بہ بوریا خفت است

ہوا مخالف و شب تار و بحر طوفاں خیز
گسستہ لنگرِ کشتی و ناخدا خفت است

درازئ شب و بیدارئ من ایں ہمہ نیست
ز بختِ من خبر آرید تا کجا خفت است

براہ خفتنِ من ہر کہ بنگرد داند
کہ میرِ قافلہ در کارواں سرا خفت است

فسانہ صرفِ نظیریؔ مکن کہ خواب کند
شکستۂ کہ بصد درد مبتلا خفتہ است

بخواب چوں خودم آسودہ دل مداں غالبؔ
کہ خستہ غرقہ بخوں خفتہ است ناخفتہ است

غالب کی غزل میں پانچواں شعر اپنی پیکر نگاری کی وجہ سے بہت اچھا ہے، لیکن یہ بات بلا خوفِ تردید کہی جا سکتی ہے کہ بحیثیت مجموعی نظیری کی غزل مقابلتہً زیادہ سجل، لطیف اور پُر بہار ہے۔ اب دوسری مثال لیں۔

نظیری

عشق است طلسمے کہ در و بام ندارد
آنکس کہ ازو یافت نشاں نام ندارد
بادیکہ وزد وجد کند مستِ محبت
عاشق سرِ سودائے مے و جام ندارد
بس زاویۂ حالِ مرا روزِ لطیف است
تابِ نفسِ صبح و دمِ شام ندارد
آغاز جنونم شدہ پایانِ محبت
کاریست بانجام کہ انجام ندارد
کوتہ نظراں در طلب توشۂ راہند
عرضِ دو جہاں وسعتِ یک گام ندارد
جاں زیرِ لب از پا و سرش بوسہ چنیند
کاں نخلِ بہشتی ثمرِ خام ندارد
سرخوش زلبش بیش شدم کز لبِ ساغر
مے چاشنئ تلخئ دشنام ندارد
عریانئ ما را شرفِ کعبہ بپوشد
درویشِ حرم جامۂ احرام ندارد
جز طبع نظیریؔ کہ حقِ عشق ادا کرد
کس نیست کہ در گردن ازو دام ندارد

غالب

نومیدئ ما گردشِ ایام ندارد
روزی کہ سیہ شد سحر و شام ندارد
ہر ذرۂ خاکم زتو رقصاں بہوائیست
دیوانگئ شوق سرانجام ندارد
رو تن بہ بلا دہ کہ دگر بیمِ بلا نیست
مرغِ قفسے کشمکشِ دام ندارد
بے نقشِ وجود تو سراپائے من از ضعف
چوں بسترِ خوابست کہ اندام ندارد
بلبل بچمن بنگر و پروانہ بہ محفل
شوقست کہ در وصل ہم آرام ندارد
آیا بدلت دلولۂ کسب ہوا نیست
یا آنکہ سرائے تو لبِ بام ندارد
بوسی کہ رباید بمستی ز لبِ یار
نغزست ولی لذتِ دشنام ندارد
ہر رشحہ باندازۂ ہر حوصلہ ریزند
میخانۂ توفیق خم و جام ندارد
غالبؔ کہ بہ است از غزلم مصرعِ استاد
بادام صفائے گل بادام ندارد

یہاں نظیری کی غزل غالب کی نسبت ذرا دبتی ہوئی ہے۔ غالب کی غزل چونکہ نقشِ ثانی ہے، اس لیے کسی حد تک نقشِ اوّل سے بہتر ہے۔ اب تیسری غزل لیجیے:

نظیری

چہ خوش است از دو یک دل سرِ حرف باز کردن
سخنِ گزشتہ گفتن گلہ را دراز کردن

گہے از نیاز پنہاں نظرے بہ مہر دیدن
گہے از عتابِ ظاہر نگہے نیاز کردن

اثرِ عتاب بردن ز دل، ہم اندک اندک
بدبیہہ آفریدن بہ بہانہ ساز کردن

تو اگر بجور سوزی ز جفا کشاں نیاید
بجز از دعائے جانت ز سر نیاز کردن

نچناں گرفتہ جا بمیانِ جانِ شیریں
کہ تواں ترا و جاں راز ہم امتیاز کردن

زخمارِ مے ندارم سرِ و برگِ سجدۂ بت
دل و خاطرِ پریشاں نتواں نماز کردن

تو بخویشتن چہ کردی کہ بما کنی نظیری
بخدا کہ واجب آمد ز تو احتراز کردن

غالب

چہ غم ار بہ جد گرفتی ز من احتراز کردن
نتواں گرفت از من بگزشتہ ناز کردن

تو و در کنارِ شوقم گرہ از جبیں کشودن
من و بر رخِ دو عالم درِ دل فراز کردن

مژہ راز خونفشانی بدلست ہمزبانی
کہ شمارِ دم بدامن ستم گداز کردن

زغمِ تو باد شرمم کہ چہ مایہ شوخ چشمے است
زشکستِ رنگ بر رخ درِ خلد باز کردن

نفسم گداخت شوقت ستم ست گر تو دانی
کہ زتابِ نالہ خوں شد نہ زپاسِ راز کردن

بفشار رشک بزمت نچناں گداخت گلشن
کہ میانۂ گل و مل رسد امتیاز کردن

ہلہ تازہ گشتہ غالب روشِ نظیری از تو
سرِ ایں چنیں غزل را بہ سفینہ ناز کردن

نظیری کی غزل سہلِ ممتنع کا نمونہ اور لطافت، شیرینی اور اہتزاز کے اعتبار سے قابلِ تحسین ہے۔ غالب کی غزل میں یہ سب خوبیاں تو ہیں، لیکن پھر بھی یہ اچھے اور دل پزیر اشعار سے تہی دامن نہیں ہے۔ اب آخر میں ایک غزل، دونوں کی اور دی جاتی ہے:

نظیری

ما حالِ خویش بے سر و بے پا نوشتہ ایم
روزِ فراق را شبِ یلدا نوشتہ ایم

قاصد بہ ہوش باش کہ بہ یار جوابِ تلخ
و مِن ہزار گو نہ تمنا نوشتہ ایم

شیریں تر از حکایتِ ما نیست قصۂ
تاریخِ روزگار سراپا نوشتہ ایم

روئے نکو معالجۂ عمرِ کوتہ است
ایں نسخہ از علاجِ مسیحا نوشتہ ایم

غالب

تا فصلے از حقیقتِ اشیاء نوشتہ ایم
آفاق را مرادفِ عنقا نوشتہ ایم

عنوان را ز نامۂ اندوہ سادہ بود
سطرِ شکستِ رنگ بسیما نوشتہ ایم

خاکی بروی نامہ نیفتاندہ ایم ما
رخصتِ بداں حریفِ خود آرا نوشتہ ایم

در ہیچ نسخہ معنیِ لفظ امید نیست
فرہنگِ نامہائے تمنا نوشتہ ایم

تحقیق حالِ ما زنگہ میتواں نمود
چرخے ز حالِ خویش بسیما نوشتہ ایم
بر ما مسلّم است کہ منشورِ راستی
بس واژگوں تر از خطِ ترسا نوشتہ ایم
ما از خطِ پیالہ و معشوق نگذریم
درسِ صلاح ما بہ ہمیں جا نوشتہ ایم
ہر سو کہ کردہ ایم رواں کشتیٔ امید
طوفان بباد و شور بدریا نوشتہ ایم
ہر جادوئے کہ کلکِ نظیری نمودہ است
خود کردہ ایم باطل و خود وا نوشتہ ایم

آئندہ و گزشتہ تمنا و حسرت است
یک کاشکے بود کہ بصد جا نوشتہ ایم
رنگِ شکستہ عرضِ سپاس بلائے تست
پنہاں سپردۂ غم و پیدا نوشتہ ایم
آغشتہ ایم ہر سرِ خارے بخونِ دل
قانونِ باغبانیٔ صحرا نوشتہ ایم
کویت ز نقشِ جبہۂ ما یک قلم پُر است
لختی سپاسِ ہمدمیٔ پا نوشتہ ایم
غالب الف ہماں علمِ وحدتِ خود ست
برلا چہ برفزود گرالا نوشتہ ایم

یہاں بھی جذبے اور اس کے خارجی پیکر کے درمیان امتزاج کے اعتبار سے نظیری کی غزل ہی کو فوقیت حاصل ہے، البتہ غالب کی غزل کا ساتواں شعر بیت الغزل ہے۔ جیسا کہ اس سے پہلے بھی اشارہ کیا گیا، گو غالب نے حافظ کا نام صراحتہً شاید ہی کہیں لیا ہو، لیکن ان کی غزل اندرونی طور پر اس کی شہادت دیتی ہے کہ وہ حافظ سے متأثر ضرور ہوئے ہوں گے۔ ان کی کئی غزلیں حافظ کی زمینوں میں ہیں اور جو اسی ردیف اور قافیہ میں نہیں کہی گئی ہیں، ان کا آہنگ بھی حافظ کے آہنگ سے مماثلت رکھتا ہے۔ پہلے یہ دو غزلیں دیکھیے:

حافظ

دوش وقتِ سحر از غصہ نجاتم دادند
و اندر آں ظلمتِ شب آبِ حیاتم دادند
بیخود از شعشۂ پرتوِ ذاتم کردند
بادہ از جامِ تجلیِ صفاتم دادند
چہ مبارک سحری بود و چہ فرخندہ شبی
آں شبِ قدر کہ ایں تازہ براتم دادند
بعد ازیں روی من و آئینۂ وصفِ جمال
کہ در آنجا خبر از جلوۂ ذاتم دادند
من اگر کام روا گشتم و خوشدل چہ عجب
مستحق بودم و اینہا برکاتم دادند

غالب

مژدۂ صبح دریں تیرہ شبانم دادند
شمع کشتند و ز خورشید نشانم دادند
رخ کشودند و لبِ ہرزہ سرایم بستند
دل ربودند و دو چشمِ نگرانم دادند
سوخت آتشکدہ ز آتش نفسم بخشیدند
ریخت بتخانہ ز ناقوس فغانم دادند
گہر از رایتِ شاہانِ عجم برچیدند
بعوض خامۂ گنجینہ فشانم دادند
افسر از تارکِ ترکانِ پشنگے بردند
بسخن ناصیۂ فرِّ کیانم دادند

ہالف آن روز بمن مژدۂ ایں دولت دار
کہ بداں جور و جفا صبرِ و ثباتم دادند
ایں ہمہ شہد و شکر کز تخمم میریزد
اجر صبریست کزاں شاخ نباتم دادند
ہمتِ حافظ و انفاس سحرخیزاں بود
کہ ز بندِ غم ایام نجاتم دادند

گوہر از تاج گسستند بدانش بستند
ہرچہ بردند بہ پیدا بہ نہانم دادند
ہرچہ از دستگہ پارس بیغما بردند
تابنالم ہم ازاں جملہ زبانم دادند
ہم ز آغاز بخوف و خطرِ ستم غالب
طالع از قوس و شمار از سرطانم دادند

ان دو غزلوں میں شروع کے دو دو شعر حیرت انگیز طور پر ایک دوسرے کے قریب ہیں۔ غالب کے یہاں بلند آہنگی اور ادّعا زیادہ ہے، لیکن حافظ کی غزل زیادہ رچی ہوئی ہے۔ اب دو اور غزلیں دیکھیے، دونوں بہت معروف ہیں:

حافظ

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک را سقف بشگافیم و طرح نو در اندازیم
اگر غم لشکر انگیزد کہ خونِ عاشقاں ریزد
من و ساقی بہم تازیم و بنیادش بر اندازیم
شرابِ ارغوانی را گلاب اندر قدح ریزیم
نسیم عطر گرداں را شکر در مجمر اندازیم
چو در دستست رودی خوش بزن مطرب سرودی خوش
کہ دست افشاں غزل خوانیم و پاکوباں سر اندازیم
صبا خاکِ وجودِ ما بداں عالی جناب انداز
بود کاں شاہ خوباں را نظر بہ منظر اندازیم
یکے از عشق می لافد دِگر طامات می بافد
بیا کایں داوریہا را بہ پیشِ داور اندازیم
بہشت عدن اگر خواہی بیا با ما بمیخانہ
کہ از پائے خمت روزی بحوضِ کوثر اندازیم
سخن دانی و خوش خانی نمی ورزند در شیراز
بیا حافظ کہ تا خود را بملکی دیگر اندازیم

غالب

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم
قضا بہ گردشِ رطل گراں بگردانیم
بگوشۂ بنشینیم و در فراز کنیم
بہ کوچہ بر سرِ رہ پاسباں بگردانیم
اگر کلیم شود ہمزباں سخن نکنیم
وگر خلیل شود میہماں بگردانیم
گل افگنیم و گلابی بہ رہ گذر پاشیم
می آوریم و قدح درمیاں بگردانیم
ز جوشِ سینہ سحر را نفس فرو بندیم
بلائے گرمیٔ روز از جہاں بگردانیم
بجنگ باج ستانانِ شاخساری را
تہی سبد ز درِ گلستاں بگردانیم
بہ صلح بال فشانانِ صبحگاہی را
ز شاخسار سوئے آشیاں بگردانیم
بمن وصال تو باور نمی کند غالب
بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم

ویاسس کہتا ہے کہ غالب کے سامنے حافظ کی غزل ضرور رہی ہوگی۔ کیوں کہ دونوں کی فضا اور لہجے میں بہت یگانگت محسوس ہوتی ہے۔ حافظ کی غزل روایت میں ڈوبی ہوئی ہے، لیکن اس کے باوجود اسے کسی اور کی غزل قرار نہیں دیا جاسکتا۔ اس میں جو ربودگی اور سرمستی ہے، وہ حافظ اور صرف حافظ ہی کا حصّہ ہے۔ اس سے قطعِ نظر اس غزل میں جو ولولہ اور طنطنہ ہے، اسے غالب نے پوری طرح اپنے رگ وپے میں اتار کر غزل کہی ہے اور غالب کی غزل بھی ان کے اپنے رنگ کی بہت اچھی نمائندگی کرتی ہے۔ یہ دو غزلیں اس احوال کی وضاحت کرتی ہیں، جس کا ذکر ابھی کیا جاچکا ہے، یعنی ان میں توارد اور ہم رنگی میکانکی نہیں ہے، بلکہ محیط کیفیت (MOOD) کے اتحاد سے پھوٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ اب دو اور غزلیں قابلِ مطالعہ ہیں :

حافظ

خیز و در کاسۂ زر آب طربناک انداز
پیشتر زانکہ شود کاسۂ سر خاک انداز
عاقبتِ منزلِ ما وادی خاموشانست
حالیہ غلغلہ در گنبدِ افلاک انداز
چشم آلودہ نظر از رخِ جاناں دورست
بر رخ او نظر از آئینۂ پاک انداز
بسرِ سبزِ تو اے سرو کہ چوں خاک شوم
ناز از سر بنہ و سایہ بریں خاک انداز
دلِ ما را کہ زمارِ بر سرِ زلفِ نجست
از لبِ خود بشفاخانۂ تریاک انداز
ملک ایں مزرعہ دانی کہ ثباتی ندہد
آتشے از جگرِ جام درہ افلاک انداز
غسل در اشک زدم کاہلِ طریقت گویند
پاک شو اوّل و پس دیدہ براں پاک انداز
یارب آں زاہد خود بیں کہ بجز عیب ندید
دودِ آہش درِ آئینۂ ادراک انداز
چو گل از نکہتِ او جامہ قبا کن حافظ
ویں قبا در رہِ آں قامتِ چالاک انداز

غالب

اے ذوقِ نوا سنجی بازم بخروش آور
غوغائے شبیخونے بر بنگۂ ہوش آور
گر خود نجہد از سر از دیدہ فرو بارم
دل خون کن و آں خون را در سینہ بجوش آور
ہاں ہمدم فرزانہ دانی رہِ ویرانہ
شمعی کہ نخواہد شد از باد خموش آور
شورابۂ ایں وادی تلخست اگر را دی
از شہر بسوئے من سرچشمۂ نوش آور
دانم کہ زری داری ہر جا گذرے داری
می گر ندہد سلطان از بادہ فروش آور
گر مغ بکدو ریزد بر کف نہ دراہی شو
ورشہ بسبو بخشد بردار و بدوش آور
ریحاں دمد از مینا رامش چکد از قلقل
آں در رہ چشم افگن ایں از پئے گوش آور
گاہے بسبکدستی از بادہ ز خویشم بر
گاہے بہ سیہ مستی از نغمہ بہوش آور
غالبؔ کہ بقایش باد ہمپائے تو گر ناید
باری غزلے فردی زاں موینہ پوش آور

یہ دونوں غزلیں اگرچہ ایک زمین میں نہیں ہیں۔ لیکن دونوں حافظ اور غالب کی بہترین غزلوں میں شمار کی جاتی ہیں۔ دونوں میں ایک روح پرور سرمستی ہے، استغنا ہے اور ادعائے خودی ہے، اور اس کے ساتھ ہی تغزل کا رنگ پوری طرح رچا ہوا ہے۔ نظیری کی خوش گوار ارضیت نے دونوں کے یہاں ایک نئی پیمائش (DIMENSION) اختیار کرلی ہے، بلکہ یہ کہنا بہتر ہوگا کہ یہاں ارضیت اور ماورائیت کے ڈانڈے آپس میں ملا دیے گئے ہیں۔ دونوں غزلیں دونوں شاعروں کی بھرپور شخصیت کی عکاسی کرتی ہیں، اور ان دونوں سے یہ اظہار ہوتا ہے کہ حافظ اور غالب اپنے طور پر ایک جستِ بلاخیز کے ساتھ ارض و سما کی وسعتوں کو ناپنا چاہتے ہیں۔ "انداز" اور "آور" دونوں افعال کے اندر مقابلے اور چیلنج کی روح مستتر ہے۔ دونوں اس کے غماز ہیں کہ شاعر اپنی شخصیت کی بہ کمال توسیع بھی چاہتا ہے اور اسے موجودات پر ثبت بھی کرنا چاہتا ہے۔ غالب نے اپنی غزل پر محاکمہ منشی نبی بخش حقیر کے نام ایک خط میں ان الفاظ میں کیا ہے: "خدا کے واسطے غور کرنا کہ غزل اس کو کہتے ہیں۔" حافظ کی اپنی رائے اس غزل کے بارے میں معلوم نہیں، لیکن غالباً وہ بھی اسے اتنی ہی وقعت کی نظروں سے دیکھتے ہوں گے، جیسی وقعت غالب کے الفاظ سے مترشح ہے۔
اب ایک ایک آخری غزل دونوں کی اور درج ذیل کی جاتی ہے:

حافظ

می دمد صبح و کلہ بست سحاب
الصبوح الصبوح یا اصحاب
می چکد ژالہ بر رخِ لالہ
المدام المدام یا احباب
می وزد از چمن نسیم بہشت
ہاں بنوشید دم بہ دم میٔ ناب
تختِ زریں زدستِ گل بچمن
راح چوں لعل آتشیں دریاب
در می خانہ بستہ اند دگر
افتح یا مفتح الابواب
ایں چنیں موسمے عجب باشد
کہ ببندی میکدہ بہ شتاب
بر رخِ ساقیِ پری پیکر
ہمچو حافظ بنوش بادۂ ناب

غالب

سحر دمیدہ و گل در دمیدنست مخسپ
جہاں جہاں گلِ نظارہ چیدنست مخسپ
مشام را بہ شمیم گلے نوازش کن
نسیمِ غالیہ سا در وزیدنست مخسپ
ستارۂ سحری مژدہ سنج دیداریست
ببیں کہ چشمِ فلک در پریدنست مخسپ
تو محوِ خواب و سحر در تاسّف از انجم
بہ پشت دست بدنداں گزیدنست مخسپ
نفس زنالہ بہ سنبل درودنست بخیز
زخونِ دل مژہ در لالہ چیدنست مخسپ
نشاطِ گوش بر آوازِ قلقلست بیا
پیالہ چشم براہ کشیدنست مخسپ
بذکرِ مرگ شبے زندہ داشتن ذوقیست
گرت فسانۂ غالب شنیدنست مخسپ

یہاں بھی گو زمین مختلف ہے، لیکن فضا اور ماحول آفرینی میں حیرت انگیز مشابہت ہے، دونوں غزلوں میں صبح

کا وقت پیش کیا گیا ہے اور اس وقت میں زمین اور آسمان کا دامن جن لطیف رعنائیوں سے بھرا ہوتا ہے، اس کی تصویر کشی کی گئی ہے۔ صبوحی کا ذکر بھی دونوں میں مشترک ہے۔ اس کے علاوہ نظر جن جلوؤں سے سرشار ہے اور جو اہتزاز اور گم شدگی کی کیفیت فطرت سے ہم آہنگی اور مے نوشی کی وجہ سے پیدا ہو گئی ہے، اسے دونوں غزلوں میں ابھارا گیا ہے۔ دونوں غزلوں میں ایک بھرپور جمالیاتی احساس ہے، جو رنگوں، آوازوں اور نیند کی طلسماتی فضا سے مل کر پیدا ہو گیا ہے اور دونوں ہی غزلوں میں لہجے کے ترنم اور کھنکھناہٹ کے ساتھ ایک نرمی، سبک روی اور نشہ آور حلاوت ہے، جسے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ غالب کی فارسی شاعری میں فطرت کی تصویر کشی کے اور بھی بہت سے جیتے جاگتے مرقعے ہیں، لیکن غزل میں یہ لطافتِ احساس اور نادرکاری اور زیادہ پرکشش معلوم ہوتی ہے۔

اوپر جو کچھ کہا گیا اس سے یہ بات بخوبی واضح ہو گئی ہوگی کہ گو غالب کی اردو شاعری نے ابتدائی دَور میں شوکت بخاری، مرزا جلال اسیر، بیدل، ناصر علی سرہندی اور غنی کاشمیری سے بال و پر مستعار لیے، مگر اپنی فارسی شاعری کے دَور میں وہ اس اثر سے کم و بیش آزاد ہو چکے تھے۔ بیدل کا اثر البتہ اتنا دور رس تھا کہ وہ برابر ان کی شاعری کی تہوں میں موجود رہا، اور یہ جھلکتا ہے غالب کے یہاں فلسفیانہ تجسّس کے جذبے، ان کے بظاہر تخیلی انداز فکر اور زندگی کے پیش پا افتادہ حقائق کے برعکس زیادہ بنیادی مسائلِ حیات سے دست و گریباں ہونے کی کوشش میں۔ بیشک غالب کی فارسی غزل میں اور بھی محرکات ملتے ہیں، یعنی طالب آملی کا تغزل، ظہوری کا تعمق اور پختہ کاری، عرفی کی بلند آہنگی، نظیری کی سادہ لیکن رچی ہوئی حسّاسیت اور ان سب پر مستزاد حافظ کی طرفگی اور تازگی، اس کی ربودگی اور پُرجوش غنائیت اور اس کے لہجے کی جھنکار اور جنوں خیزی۔ غالب کے یہاں یہ سب رنگ اس طرح سے ملے ہوئے ہیں، جیسے قوس و قزح میں مختلف رنگوں کی جلوہ گری بیک وقت نظر آتی اور جسم و جان میں ایک پُرلطف انداز کے ساتھ نفوذ کر جاتی ہے۔ بلاشبہ غالب کے یہاں ظہوری اور نظیری کی بھی گہری پرچھائیاں ملتی ہیں، لیکن ان کے شعری تجربے کے ڈھانچے میں بیدل اور حافظ عناصر ترکیبی کی حیثیت سے شامل ہیں، اور دراصل وہی اسے متعین بھی کرتے ہیں۔ غالب کی فارسی غزل میں ان کی انفرادیت اتنی نمایاں نہیں، جتنی اُردو غزل میں۔ وہ باوجود کوشش اور اہتمام کے نظیری، حافظ اور بیدل کے معیار تک نہیں پہنچ پاتے۔ ان کی فارسی غزل میں مشّاقی، پختہ کاری اور ہنرمندی زیادہ ہے، لیکن متداول دیوانِ غزلیات اردو میں تخیل اور فکر کی تگ و تاز فلک پیما ہے۔ غالب کے یہاں فکر، خود آگہی، بشاشت اور امید و حوصلے کا اظہار فارسی غزل میں بار بار ہوتا ہے۔ غالب کی اس شخصیت میں جو اُن کی اُردو اور فارسی شاعری اور اُردو اور فارسی خطوط میں اُجاگر ہوتی ہے، ایک بنیادی وحدت ہے اور تھوڑے بہت فرق کے ساتھ ہم ہر جگہ اسی وحدت سے دوچار ہوتے ہیں۔

★ ★ ★

ابر گہر بار کا ایک پہلو

ندانم کہ پیوند حرف از کجاست ؟
دریں پردہ لحنے شگرف از کجاست ؟

"مثنوی ابر گہر بار" کے روایتی چوکھٹے میں یہ استفہام ہمیں چونکاتا ہے۔ یہ مثنوی ناتمام ہونے کے باوصف ایک اعلا درجے کا شاہکار ہے اور اس میں غالب کے نادر تخیل کی اَن تھک پرواز ان کے بڑے فن کار ہونے پر دلالت کرتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اطلس کی مثال فلک الافلاک کو اپنے شانوں پر اٹھائے فضائے بسیط میں سرگرداں ہے۔ غالب شاید خود اپنی پُرگوئی اور کلام کی رفعت اور عظمت پر مدام حیرت میں غرق ہیں۔ وہ جب اس عجیب و غریب مظہر پر ٹھہر کر سوچتے ہیں تو ان کی متجسس طبیعت یہ پوچھے بغیر نہیں رہ سکتی کہ حرف و صوت کی اس پیچیدہ تنظیم کا جسے شاعری کہتے ہیں، سرچشمہ کیا ہے؟ اور یہ پُراسرار نغمہ کس سوتے سے پھوٹتا ہے؟ ہر مفکر کے لیے کائنات ایک تہہ در تہہ راز ہے، ایک اَن بوجھی پہیلی ہے۔ اس حقیقت پر جو پردے پڑے ہوئے ہیں، انہیں اٹھانے کی سعی شاعر، فلسفی، سائنس داں اپنے اپنے ادراک اور شعور کے بموجب کرتے رہتے ہیں۔ اس گنبد مینا سے کبھی کبھی کوئی آواز تاریکی کے پردوں کو چیرتی ہوئی برآمد ہوتی ہے۔ تجلّی کی ایک کرن چشم زدن میں وجودِ بے کراں پر پڑتی اور اسے منوّر کر جاتی ہے۔ شاعری اور فلسفے کی غایت اس کے سوا کچھ نہیں کہ انسانی ذہن اور حقیقت مطلقہ کے درمیان ایک رابطہ پیدا کر دیا جائے۔ غالب نے مثنوی میں اس سے پہلے ایک موقع پر اپنے مندرجہ بالا سوال کا جواب دینے کی کوشش کی ہے:

رواں و خرد باہم آمیختہ
ازیں پردہ گفتار آمیختہ

یہاں "گفتار" سے مراد وہی 'حرف' ہے جو اس سے پہلے شعر میں آیا ہے اور جسے انگریزی شاعر ورڈزورتھ نے "تمام علم کی سانس اور اس کی لطیف ترین روح"[1] قرار دیا ہے۔ اس کے اجزائے ترکیبی غالب کی رائے میں دو ہیں،

---

1. 'POETRY IS THE BREATH AND FINER SPIRIT OF ALL KNOWLEDGE'

رواں یعنی فیضان، اور خرد یعنی عقل اور قوتِ فیصلہ۔ گویا جب تخلیقی محرک یا اقبال کے الفاظ میں "جذب اندروں" بیدار قوتِ فیصلہ کے ساتھ شیر و شکر ہوجاتا ہے تو وہ خود بخود شعر کی صورت اختیار کرلیتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ بعید از قیاس نہ ہوگا کہ شاعری دراصل اس نقطۂ اتصال کا نام ہے جہاں لاشعور اور شعور کے ڈانڈے آپس میں مل جاتے ہیں۔ جہاں وجدان اور فہم و خرد کی محکمی اور توانائی ایک دوسرے کو سہارا دیتی اور ایک دوسرے میں پیوست ہوجاتی ہے۔

یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ جو شعری روایت غالب کو ذہنی ورثے کے طور پر ملی تھی، اس میں زندگی اور شاعری کے ربطِ باہمی پر غور کرنے کا خیال کچھ ایسا عام نہیں تھا۔ شاعری کی بنیاد ایک وجدانی لہر تھی اور شعر کے نوک پلک درست رکھنے کا اہتمام شاعر کا برگزیدہ فرض تھا، لیکن نہ اس عمل کی طرف ذہن منتقل ہوتا تھا، جس کے ذریعہ صورت و معنی ایک دوسرے میں سموئے جاتے ہیں، نہ یہ شعور بہت واضح تھا کہ ادب کا زندگی سے ایک نامیاتی رشتہ ہے اور زندگی تیر راستوں سے اور نامحسوس طریقے پر ادب میں اپنی جلوہ گری دکھاتی رہتی ہے۔ "مغنی نامے" میں غالب نے بہت دل کش انداز سے آفرینشِ کائنات کی پہلی صبح کا ذکر کیا ہے، اور کہا ہے کہ جب چھپے ہوئے راز خوابِ ناز سے انگڑائی لے کر اٹھے، اور آسمان کی چادر موتیوں کی چمک سے جگمگا گئی اور زمین کا فرش عنبر سے مہک اٹھا، یعنی شعورِ ذات گویا بیدار ہونے کے قریب ہوا، تو جو چیز تاریکی کو مٹاتی چلی گئی، وہ خرد ہی تھی:

نخستیں نمودار ہستی گرای

"خرد" بود کامد سیاہی زدای

غالب نے جب زندگی کے نشو و ارتقاء پر غور کیا اور ان منتشر قوتوں کو پرکھا، جو کائنات کے بطن میں ہنگامہ پرور رہتی ہیں، تو وہ اس نتیجے پر پہنچے کہ اس کی تہہ میں توازن قائم رکھنے کی طرف وہ میلان ہے جسے ہم "خرد" کے نام سے تعبیر کرتے ہیں۔ بالفاظِ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعری ہی نہیں بلکہ خود زندگی کے ہیولے میں دو متوازی قوتیں پیہم جاری و ساری ہیں، یعنی ایک فطری توانائی اور جوششِ نمو، جو تخلیقی بھی ہے اور بے پناہ بھی، اور دوسرے وہ قوت جو اس کی تحدید کرتی اور اسے انضباط کا پابند بناتی ہے۔

انگریزی شاعر ولیم بلیک نے اپنے نثری کارنامے THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HEEL میں وجود کے نہاں خانے میں سرگرم ان دو قوتوں کو PROLIFIC اور DEVOURER کی اصطلاحات کے ذریعے روشناس کرایا ہے۔ اوّل الذکر کی نسبت سے موخر الذکر عقل کا ذب یا عقلِ فروتر کے مرادف ہے، جو عنصری توانائی کو سلب کرلیتی ہے اور یہ سمجھتی ہے کہ اس نے ان مخفی امکانات کی پوری طرح حد بندی کردی، لیکن اس کے ساتھ ہی غالب کی طرح بلیک کے یہاں عقل کا ایک مثبت پہلو بھی ہے۔ اس کے یہاں ایک اور خیال جو تواتر کے ساتھ ہمیں ملتا ہے، وہ یہ ہے کہ اس مظہر کو جو غیر قطعی اور بے ڈول ہے، ایک واضح شکل، ایک معین ہیئت، ایک حسن و قرینہ کیسے عطا

کیا جائے ؟ یا مذہب کی زبان میں نزاع میں سے آفاقی نظم کیسے ظہور پذیر ہو ؟ غالب کے خیال میں اس پیکرِ حیات میں تناسبِ باطنی قائم کرنے کا وظیفہ عقل کا ہے، جس کے بغیر اس کی تفہیم ممکن نہیں :

به پیرایش این کهن کارگاه | بدانش توان داشت آیین نگاه
خرد چشمۂ زندگانی بود | خرد را به پیری جوانی بود
به مستی خرد رهنمائے خودست | رود گر ز خود هم بجائے خودست
خرد کرده عنوان بینش درست | رقم سنجِ آفرینش درست

اس تکوینی منزل سے آگے ایک مرحلہ اور ہے۔ آئینے کو جس قدر گھسیں، اس کا زنگار دور ہو جاتا ہے اور اس کی عکس افگنی کی صلاحیت زیادہ ہو جاتی ہے۔ عقل کی جس قدر تہذیب کریں، وہ بروں بینی سے گذر کر دروں بین ہو جاتی ہے۔ اس کے متعلق غالب نے ایک اور جگہ کیا بلیغ اشارہ کیا ہے :

وہ اک نگہ کہ بظاہر نگاہ سے کم ہے

"ذوقِ دیدار" کا تعلق حسیات سے ہے۔ یعنی ان اشیاء سے جو حسیاتی علم کا معروض ہیں اور نگہ کاشفِ اسرارِ حیات ہے، جو عینی یا سماعی علم تک نہیں بلکہ علم الیقین تک پہنچاتی ہے، لیکن دانش یا علم و حکمت وہ بنیاد ہے، جس کی ارفع ترین شکل ہمیں ورڈزورتھ کے الفاظ میں عقلِ برتر (HIGHER REASON) تک لے جاتی ہے اور یہ عقلِ برتر اور نگہ، ایک ہی صلاحیت کے دو نام ہیں :

زدودن ز آئینہ زنگار برد
ز دانش نگہ ذوقِ دیدار برد

غالب نے اس مسئلے کو ایک اور پہلو سے بھی پرکھا ہے، وہ یہ کہ خرد جب فکرِ انسانی میں دخیل ہو کر اپنی تنزیہی شکل میں سامنے آتی ہے، تو نظر یا نگہ کہلاتی ہے اور یہی زندگی کے بست کو کشادگی میں بدل دیتی ہے، لیکن عمل سے ہم رشتہ ہو کر یہ "کردار" کا نام پاتی ہے۔ اس سے شخصیت میں صلابت، اندرونی توازن اور بہجت و وقار پیدا ہوتا ہے۔ انسان کے جبلی احساسات جیسے غصہ، نفرت، انتقام اور جسمانی خواہشیں، جب بے روک ٹوک ظاہر کی جائیں تو وہ بسا اوقات تخریب پر منتج ہوتی ہیں۔ یہی قوتیں خرد یا عقل کی نگہداشت اور تہذیب کی بدولت شریف اور قابلِ احترام جذبات میں تبدیل کی جاسکتی ہیں، یعنی جب مقاصد صالح اور پسندیدہ ہوں گے اور یہ خرد کی رہنمائی ہی میں قائم کیے جاسکتے ہیں، تو وہ بہیمانہ جذبات کی شدت کو معتدل کر کے انہیں بارآور بنادیں گے۔ انسانی جذبات اور محرکات اَن گھڑ، بھدے اور ضرر رساں بھی ہو سکتے ہیں اور لطیف اور قابلِ وقعت بھی۔ اور ماہیتِ قلبی کا یہ عمل، یعنی جبلتوں کی تہذیب کر کے انہیں ان کے متضادات (OPPOSITES) میں تبدیل کر دینا یہ بھی خرد ہی کا کارنامہ ہے، غیظ کو شجاعت میں یا خواہشِ نفس کو عفت میں بدل دینا دراصل ایک عمل شائستگی چاہتا ہے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے کہ جب ہم جذبات کے ذاتی عنصر کو غیر ذاتی اقدار کی تحویل میں دے دیں اور انہیں تنگی اور طراری سے پاک کر کے ایک وسیع اور ہمہ گیر

صورت میں ظاہر ہوتے دیں:

ز اندیشۂ زد نظر نام یافت — بکردار رفت از اثر کام یافت
غضب را نشاط شجاعت دہد — ز خواہش بہ عفت قناعت دہد
باندازہ زور آزمائی کند — خورد بادہ و پارسائی کند
منش ہائے شائستہ عادت شود — نظر کیمیائے سعادت شود

غالب شاعری کو "گنجینۂ گوہر" مانتے ہیں، اس لیے کہ شاعری ہمیں ایک خاص قسم کی بصیرت عطا کرتی ہے، جو علم کی دوسری شکلوں سے مختلف اور وقیع تر ہے۔ فکر انسانی کے دوسرے ضابطوں سے ہمیں الگ الگ، قرآن حکیم کے الفاظ میں، علم الاشیا، یا علم النفس حاصل ہوتا ہے، لیکن جہاں دوسرے علمی ذرائع ناپ تول کر قدم رکھتے اور ظن و تخمین میں مبتلا رہتے ہیں، شاعری مظاہر کے بطن میں بے دھڑک داخل ہو جاتی ہے، اور شاعر کے کان نبضِ حیات پر لگے رہتے ہیں، اسی لیے ہستی کا تموج اور تنفس براہ راست شاعری کے پیکر میں کھنکنار ہتا ہے۔ غالب جب یہ کہتے ہیں کہ خرد کی روشنی اور ہی چیز ہے تو اس سے ان کی مراد یہ ہوتی ہے کہ شاعری جب محض حسی تجربات کا عکس نہیں ہوتی، بلکہ واضح اور روشن فکر سے آراستہ ہوتی ہے اور جب اس میں تحقق انا کے ساتھ ہی اور اس کے علاوہ غیر خود کے نغمے کی جھنکار بھی شامل ہو جاتی ہے، تو اس کی روشنی کچھ اور ہی بہار دکھاتی ہے:

سخن گرچہ گنجینۂ گوہر است — خرد را ولے تابش دیگر است
ہمانا بشبہاے چوں پر زاغ — نہ بینی گہر جز بروشن چراغ

غالب کے نزدیک شاعری میں فکر کی اہمیت بنیادی ہے اور ان دونوں میں وہی تعلق ہے جو شراب اور پیالے میں ہوتا ہے، یعنی ایک کا تصور ہم دوسرے کے بغیر نہیں کر سکتے۔ جو چیز پیالے کو حرکت میں لاتی ہے، وہ شراب ہی ہے اور چوں کہ اس کا سرچشمہ خود شاعر کا ذہن ہے، یعنی یہ شراب ذہن سے انڈیلی جاتی ہے اور خارجی پیکر میں ہمارے سامنے آتی ہے، اس لیے دراصل ساقی، شراب اور پیالے میں، یا بہ الفاظ دیگر، شاعر کے ذہن، شعری مواد اور اس کے خارجی پیکر کے درمیان امتیاز کرنا دشوار ہے:

سخن بادہ اندیشہ مینائے او — زباں بے سخن لاے پالائے او
بہ پیمودنِ بادہ پیمانہ گوش — خرد ساقی و خود خرد جرعہ نوش

یہاں یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ اگر شاعری اور شعری عمل پر غور کیا جائے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعری دراصل اُس وقت وجود میں آتی ہے جب حقیقت کے کسی واقعے کو حروف کی جسمانیت میں اسیر کیا جائے اور وابستگیوں کے تانے بانے کو محسوس اور مادی شکل میں پیش کیا جا سکے۔ لیکن اس پورے عمل کے لیے شاعر کی شخصیت، جس میں اس کی بصیرت اور ادراک کے ساتھ اس کے ذہن کی توانائی اور قوت فیصلہ بھی شامل ہیں، ایک معمول (MEDIUM) کی حیثیت رکھتی ہے۔ اگر یہ موجود نہ ہو تو ارتباط کا وہ عمل، جسے شاعری کہتے ہیں، وجود میں نہیں آسکتا۔ اسی لیے غالب

نے شراب، پیالے اور ساقی کی وحدت ثلاثہ پر زور دیا ہے۔

شاعری اور موسیقی کو مختلف حیثیتوں سے ایک دوسرے کے مماثل قرار دیا گیا ہے۔ شاعری، جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے، تنظیم و ارتباط ہے اور تزکیۂ نفس حاصل کرنے کا ذریعہ بھی ہے۔ موسیقی روح میں بیداری اور اہتزاز پیدا کرتی ہے۔ شاعری عرفان ذات و کائنات ہے اور موسیقی سرمستی اور کیف و سرور پیدا کرتی ہے۔ شاعری اشیاء کے ضمیر میں اُترنے کا نام ہے اور موسیقی خود ہمیں جذب میں ڈبو دیتی ہے۔ لیکن جو چیز ان دونوں میں مشترک ہے اور ایک کو دوسرے کا ہم آشنا بناتی ہے، وہ داعیۂ روح ہے:

سرودی سخن روشناس ہمست
کہ ہر یک ز وابستگان دمست

لیکن جہاں موسیقی صوت مجرد سے کام لیتی ہے، شاعری الفاظ اور معانی کی پابند ہے۔ دونوں کی بنیاد جذب اندروں ہے لیکن دونوں کی کلید وہ آہنگ ہے جو عقل کا مرہونِ منت ہے۔ اس کنجی ہی سے وہ دروازے کھلتے ہیں جو ہمیں نئی نئی ان دیکھی دنیاؤں میں پہنچا دیتے ہیں۔ موسیقی کے سُروں میں جو چیز نظم و ضبط پیدا کرتی ہے اور اس کے زیر و بم کو ایک نہج پر لگا دیتی ہے، وہ "دانش" ہی کی کارفرمائی ہے۔ اسی سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ ساز کے پردوں کو کہاں سے چھیڑا جائے۔ اسی سے آواز کا طلسم بندھتا ہے ورنہ موسیقی اور شور میں تمیز کرنا مشکل ہے۔ کیوں کہ شور صرف اُن بے ترتیب اصوات کا مجموعہ ہے، جن میں کوئی آہنگ نہ قائم کیا جا سکے۔ آہنگ کی دریافت اور اسے برقرار رکھنا خرد اور عقل و ہوش کا مطالبہ کرتا ہے۔ اس سے معنویت (SIGNIFICANCE) ابھرتی ہے۔ اسی طرح قلم کی روانی کو اعتدال پر رکھنا تاکہ جذبات کی بے پناہ یورش طلسم خیال کو توڑنے نہ پائے، اس کے لیے بھی علم و حکمت اور قوتِ فیصلہ ضروری ہیں:

سخن گر چہ پیغامِ راز آورد — سرود ار چہ در اہتزاز آورد
خرد داند ایں گوہرین در کشاد — ز مغز سخن گنج گوہر کشاد
خرد داند آں پردہ بر ساز بست — برامش طلسمے ز آواز بست
بدانش تواں پاس دم داشتن — تیمار خرام قلم داشتن

غالب کی شخصیت اور شاعری کا ایک نمایاں پہلو غم کا عرفان اور اسے انگیز کرنے اور گوارا بنانے کا حوصلہ ہے۔ روسی ناول نگار دوستووسکی نے کہا ہے کہ غم زندگی کی ایک محیط اور عالم گیر حقیقت ہے۔ غالب کی زندگی نہ صرف غم کی گراں باریوں سے بوجھل ہے بلکہ ان سے نبرد آزما ہونے کی ایک مسلسل داستان ہے۔ غالب کے اُردو خطوط اس پیہم آزمائش کی، جو کشاکش زیست نے ان کے لیے پیدا کر دی تھی، ایک ایسی دستاویز ہے، جس کی صداقت کو جھٹلایا نہیں جا سکتا۔ جو شخص یہ کہہ سکتا ہو:

رگ و پے میں جب اترے زہر غم تب دیکھیے کیا ہو — ابھی تو تلخیِ کام و دہن کی آزمائش ہے

اس کی وسعتِ قلب ونظر کا کیا کہنا۔ غم غالب کی شخصیت میں اسی طرح جاگزیں ہوگیا تھا، جیسے آئینے میں جوہر، اور وہ اس سے اس درجہ مانوس ہیں کہ غم کی اس دوزخ کو بھی بہشت تصوّر کرتے ہیں۔ انہوں نے ہمیشہ اس نارِ نمرود سے گل وگلزار پیدا کیے:

غمے کز ازل در سرشت منست   بود دوزخ امّا بہشت منست
بغم خوشدلم غمگسارم غمست   بہ بی دانشی پردہ دارم غمست

لیکن وہ اسی پر بس نہیں کرتے بلکہ زندگی کے زشت میں خوبی کا پہلو تلاش کرنے کو اصل تہذیب داخلاق جانتے ہیں۔ غم جس قدر کچوکے دیتا ہے، جس قدر جگر کاوی کرتا ہے، نشاطِ زیست میں اسی نسبت سے اضافہ ہوتا ہے۔ سختی کو نرمی سے ہموار کرنا اور ظلم وستم اور محرومی وپریشاں خاطری کو گردشِ روزگار کا ایک غمزہ سمجھنا، بڑے ظرف اور علو ہمتی کا طلب گار ہے۔ اس سے آدمی کا پتّہ پانی ہوتا ہے۔ دل میں غم کے کانٹے چبھے ہوں، لیکن طبیعت پھر بھی مہ وپرویں کا شکار کھیلنے کا عزم رکھتی ہو، یہ کچھ ہنسی دل لگی نہیں۔ زندگی کی نعمتوں کو غم پر اس طرح نثار کردینا کہ دل میں کوئی حسرت ہی باقی نہ رہے، یا اس حد تک خود ضبطی سے کام لینا کہ نعمتوں کے عدم حصول پر دل پر ذرا سا بھی میل نہ آئے، گویا وہ کوئی وجود ہی نہیں رکھتیں، بڑا ریاض اور کشادہ جبینی چاہتا ہے۔ غم یا تو تمناؤں اور آرزوؤں کے شہید ہونے سے پیدا ہوتا ہے یا ان تک رسائی نہ ہونے سے۔ اور دنیا میں زندگی بسر کرنے کے دو ہی طریقے ہیں، یعنی یا تو اپنے نفس کو اشیاء اور حوادث کے سامنے سرنگوں کردیا جائے یا ان پر قابو پاکر انہیں زیر کیا جائے، یا شاید اس طرح بھی کہ انہیں درخورِ اعتنا ہی نہ سمجھا جائے۔ یہ استغنا ایک ذہنی کیفیت ہے اور آسانی سے حاصل نہیں ہوتی:

زمن جوی در بد، نکو زیستن   جگر خوردن و تازہ رو زیستن
درشتی بہ نرمی زبوں داشتن   رسد گر ستم غمزہ پنداشتن
بعجز از دروں سو جگر سوختن   بناز از بروں سو رخ افروختن
ز دل خار خار غم انگیختن   خسک در گزار نفس ریختن
سمن چیدن و در رہ انداختن   دل افشردن و در چہ انداختن

آخری شعر میں جس بلند ہمتی اور عقابی نظر کا اظہار کیا گیا ہے، یعنی چنبیلی کے پھولوں کو توڑ کر انہیں راستے میں بکھیر دینا اور دل کو نچوڑ کر اسے کنویں میں ڈال دینا، وہ بہت خلافِ معمول ہے۔ یہی عرفانِ غم دراصل زندگی میں بصیرت حاصل کرنے کا وسیلہ بنتا ہے اور یہی بلوغتِ احساس زندگی کی خزاں کو بہار کے وجد آفریں پیکر میں ڈھال دیتا ہے۔ زندگی کے قلب میں پیوست شر کو خیر میں، غمِ حیات کو نشاطِ زیست میں اور تجربے کے زہر کو نوشینے میں تبدیل کردینا اسی وقت ممکن ہے جب انسان غم سے اپنے آپ کو مکمل طور پر ہم آہنگ کردے:

بدانش غم آموزگارِ منست
خزانِ عزیزاں بہارِ منست

غم کی عالم گیری اور ہمہ جہتی کی طرف جو اشارے اوپر کیے گئے ہیں، ان کے علاوہ غالب ایک اور اہم مسئلے کو

بھی واضح طور سے سامنے لاتے ہیں، اور وہ ہے غم اور فن کا آپس میں تعلق۔ غم نہ صرف زندگی کی حقیقت کو ہم پر منکشف کرتا ہے، بلکہ اسی کی بدولت شاعری کا تخلیقی عمل بھی وجود میں آتا ہے:

بدیں جادہ کاندیشہ پیمودہ است
غم خضرِ راہِ سخن بودہ است

اس لیے وہ یہ بھی کہتے ہیں:

کسے را کہ با غم شماری بود   روا باشد ار غمگساری بود
کہ در خستگی چارہ جوئی کند   بغم خواری افسانہ گوئی کند

اس معاملے میں وہ اپنے آپ کو نظامی سے برتر سمجھتے ہیں کیوں کہ نظامی حضرت خضر سے رہنمائی طلب کرتے ہیں اور غالب نے غم سے دلاسائی حاصل کی ہے:

نظامی نیم کز خضر در خیال
بیاموزم آئینِ سحرِ حلال

غالب کے لیے غم محض احساس سے وابستہ نہیں، اس میں اور سخن گوئی میں ایک ربطِ خاص ہے، کیوں کہ تزکیۂ غم کے دَوران سازِ سخن سے جو نغمے بلند ہوتے ہیں، وہ نہ صرف دل پذیر ہوتے ہیں، بلکہ ان رازوں کو بھی آشکار کرتے ہیں، جن تک ہماری رسائی عموماً نہیں ہوتی۔ نظامی اور غالب میں یہ فرق ہے کہ اوّل الذکر کو صرف روح القدس سے فیضانِ شعری حاصل ہوتا ہے اور غالب خود اپنے دلِ درمند سے اشعار کی تراوش دیکھتے ہیں:

نظامی بہ حرف از سروش آمدہ   زلالی ازد در خروش آمدہ
من ازِ خویشتن با دل دردمند   نوائے غزل برکشیدہ بلند

غالب نظامی پر رشک کرنے کی بجائے اپنے آپ کو ان سے برتر تصور کرتے ہیں، اس لیے کہ غم کا یہ سرمایہ جب حرف و صوت کے پردوں سے باہر نکلتا ہے تو دوسروں کے لیے بھی بصیرت اور دانائی کے دروازے کھول دیتا ہے:

نباشد گر از گنجہ، گنجم بس است
بغم گر چنین پردہ سنجم بس است

اس لیے غم کا ماتم کرنے کی بجائے وہ اس پر فخر کرتے ہیں، کیوں کہ خونِ دل کی کشید ہی سے وہ آہنگ اُبھرا ہے، جو سرمایۂ نازش شاعری ہے:

منالی زغم گر جگر سفتہ شد
سخن ہائے حق بیں کہ چوں گفتہ شد

جس دل میں غم کی کیفیت اس درجے پیوست ہو، وہ اس چراغ کی مانند ہے جو بغیر تیل کے بھی جلتا ہے۔ چوں کہ غم کی روشنی اسے فروزاں رکھتی ہے اور اس سے زندگی کا چہرہ تمتما اٹھتا ہے، اس لیے غم کی شکوہ سنجی بے معنی ہے، بلکہ یہ خود

عقل کی توہین ہے کیوں کہ دراصل خرد یا حکمت ہی وہ ذریعہ ہے جس کی بدولت غم پژمردگی پیدا کرنے کی بجائے ہمیں ذہنی ترفع تک پہنچاتا ہے۔ اسی میں المیہ کارناموں کی بڑائی اور ہمیشگی کا راز چھپا ہوا ہے۔ تقدیر اور فطرت کی سفاک قوتیں انسان کے حوصلے اور ظرف کا برابر امتحان لیتی رہتی ہیں، لیکن المیہ کارنامے ہمارے اندر انسان کی شکست خوردگی اور ہزیمت کا نہیں بلکہ استقلال و پامردی اور روحانی جذب وکیف کا احساس اُبھارتے ہیں:

چراغے کہ بے روغن افروختم — دلے بود کز تابِ غم سوختم
ز یزداں غم آمد دل افروزِ من — چراغِ شب و اخترِ روزِ من
نشاید کہ من شکوہ سنجم زغم — خرد رنجد از من چو رنجم ز غم

ایک آخری شعر اس سلسلے میں مزید غور و فکر کا طالب ہے۔ کہتے ہیں:

بہ خلوت ز تاریکیم دم گرفت
نشاطِ سخن صورتِ غم گرفت

یہاں خلوت، صورتِ غم اور نشاطِ سخن یکجا کر دیے گئے ہیں۔ شعر کا مفہوم متعین کرنے کے لیے دور کی کوڑی لانے کی ضرورت نہیں۔ صورتِ غم وہ تجرباتِ زندگی ہیں جو شاعر کی روح پر نفسیاتی دباؤ کا سبب بنے رہتے ہیں۔ خلوت وہ کیفیت ذہنی ہے جو تخلیقی عمل کے لیے ضروری ہے اور نشاطِ سخن غم کی وہ منزہ شکل ہے جو فن کے پردے میں ظاہر ہوئی ہے۔ گویا غم کا بیج خلوت کی تاریکی میں پل کر وہ برگ و بار لاتا ہے جسے ہم شاعری کا نام دیتے ہیں۔ یہاں یہ اضافہ کرنا شاید غیر ضروری نہ ہو کہ خلوت اور استغراق (CONTEMPLATION) کا آپس میں گہرا تعلق ہے۔ استغراق میں جذباتی اور عقلی عناصر ایک وحدت میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور یہ خود ایک طرح کی دروں بینی (INTROSPECTION) اور انضباط کا تقاضا کرتا ہے جو خرد کے تفاعل کے بغیر ممکن نہیں۔ انگریزی شاعر ورڈز ورتھ کے یہاں بھی خلوت تخلیق کی شرطِ خاص ہے۔ غم اور فن کا تعلق یہ ثابت کرتا ہے کہ شاعری تطہیر اور واگذاشت کا موثر ترین ذریعہ ہے۔ اسی سے نفسیاتی صحت اور کلیت (WHOLENESS) کا حصول ممکن ہے۔ اس طرح ہم غالب کی شعریات کو مختصراً یوں بیان کر سکتے ہیں کہ رواں اور خرد یعنی فیضان اور قوت فیصلہ شاعری کے بنیادی اجزا ہیں، یا یوں کہیں کہ ان کے مابین توازن اور ہم آہنگی سے شاعری وجود میں آتی ہے۔ مزید یہ کہ نہ صرف غم زندگی کی ایک بڑی اور اٹل حقیقت ہے بلکہ شاعری کا اثباتی رنگ بھی غم کے ارتفاع (SUBLIMATION) ہی سے پیدا ہوتا ہے۔ گویا حزنیہ جذبات و احساسات کو فن کے آئینے میں نکھارنے سے اُن کی کثافت دور ہو جاتی ہے اور وہ اس امنگ اور حوصلے کو ابھارنے کا ذریعہ بنتے ہیں جنھیں جرمن مفکر کانٹ کے مفہوم کے مطابق ایک لفظ افزونیِ حیات (FURTHERANCE OF LIFE) سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

★ ★ ★

خطوطِ غالب میں "نفس" کی پرچھائیاں[۱]

غالب کے خطوط ان کی فعّال، اور دل کش شخصیت کا عکس ہیں۔ ان کی شاعری میں جو ابدیت ہے، وہ تجربہ کے متضاد، تنوع اور رنگا رنگ پہلوؤں کی ترجمانی سے آئی ہے، اور اس شعری انداز اور لب و لہجے کی وجہ سے جسے تحلیل اور تجربے کی گرفت میں لانا ممکن نہیں۔ شاعری اور خصوصاً غزل کی شاعری حد درجے کا ارتکاز چاہتی ہے، یعنی یہاں تجربے کا براہِ راست ابلاغ اس کے مفہوم کی حدوں کو تنگ کر دیتا ہے۔ شعری تجربہ شعور اور لاشعور کے نہاں خانوں میں جذب ہو چکنے کے بعد پُر پیچ اور منحنی راہوں سے گذر کر حرف صوت کا جامہ پہنتا ہے، اور اس لیے اس کی افہام و تفہیم کے لیے ہیں شعر کی وحدت کو پارہ پارہ کرنے اور اسے شاعر کے فیضان کے سرچشموں سے ربط دینے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ نثر میں تجربات کو وضاحت، تفصیل اور شرح و بسط کے ساتھ پیش کیا جاسکتا ہے۔ غالب کی شاعری اور ان کے خطوط کی نثر میں کیفیت اور کمیت کے مدارج قدرتی طور پر مختلف ہیں۔ کیوں کہ معمول یعنی (MEDIUM) کا فرق ادب اور آرٹ میں بڑی اہمیت رکھتا ہے، لیکن ہیں وہ ایک ہی شخصیت کے دو رُوپ، اور ان دونوں میں ایک چیز مشترک ہے، وہ یہ کہ ان دونوں میں غالب کا نفس (SELF) اور اس کا جواب (ANTI-SELF) دونوں یکے بعد دیگرے سامنے آتے ہیں۔

یہاں یہ جتا دینا بھی ضروری ہے کہ غالب ان معنوں میں دروں بین نہیں ہیں، جس مفہوم میں ہم میرؔ کی داخلیت پسندی کا ذکر کرتے ہیں، کیوں کہ غالب میرؔ ہی کی طرح حسّاس اور مرتعش ادراک رکھنے کے باوصف اپنے گرد و پیش کا واضح اور گہرا شعور بھی رکھتے ہیں۔ خطوط میں یہ چیز خاص طور سے نمایاں بھی ہے اور ممیز بھی کی جا سکتی ہے۔ کیوں کہ یہاں وہ کھُل کر سامنے آتے ہیں اور یہاں ان کی شخصیت زیادہ بے حجاب ہے۔ لیکن یہ بات بھی کچھ کم غور طلب نہیں کہ غالب نہ صرف حیات و کائنات کے بارے میں ایک حرکی نقطۂ نظر رکھتے ہیں، بلکہ خود ان کی ذات کا مرکز و محور بھی بدلتا رہتا ہے۔ اسی سبب سے اُن کی شخصیت ایک حیرت انگیز معمّہ ہے۔ انگریزی شاعر کیٹس کے الفاظ میں گویا ان کا ذہن ہر قسم کے خیالات اور اور تجربات کے لیے ایک شاہراہِ عام (THOROUGHFARE) ہے، ایک بند گلی نہیں۔ کیٹس کا خیال ہے کہ شاعر کی

ذات کو مقید و محصور نہیں کیا جاسکتا۔ کیوں کہ وہ ہر مظہر سے وابستہ بھی ہو جاتی ہے اور اس سے اپنے آپ کو الگ بھی کرلیتی ہے، اور اس طرح ایک جلوۂ صد رنگ کی حامل بن جاتی ہے۔ شاعر اپنی ذات یا خودی کا مالک بھی ہوتا ہے اور اس سے بے نیاز اور لاپرواہ بھی۔ جس سے مراد یہ ہے کہ اس کا نفس یا نقطۂ نظر جامد اور سکونی نہیں ہوتا، بلکہ اپنے اندر انتہائی لچک، سُبک روی اور اثر و نفوذ کی صلاحیت رکھتا ہے۔ وہ ہر نقشِ حیات پر نظر ڈالتا اور گذر جاتا ہے۔ وہ مظاہرِ کائنات اور انسانی علائق کی کائنات سے اس حد تک وابستہ نہیں ہوتا کہ ان کا ہمہ تن اسیر ہو جائے۔ وہ ہجوم میں گم بھی ہو سکتا ہے اور اس سے اپنا رشتہ توڑ بھی سکتا ہے۔ وہ سیمرغ کی طرح پوری فضا کو اپنے چنگل میں سمیٹ بھی سکتا ہے اور عقاب وار اس سے ماورا بھی ہو جاتا ہے۔ وہ کبھی کبھی اپنے نفس کو اپنے کفِ دست پر رکھ کر اسے دیکھتا ہے، تاکہ اس کے خوب و زشت اور پست و بلند کا ہر پہلو سے جائزہ لے سکے اور اس کی معرفت حاصل کر سکے۔

غالب کے خطوط متنوع تجربات کو محیط ہیں۔ ان کے اُردو خطوط ۱۸۴۸ء سے ۱۸۶۹ء تک کی مدت پر پھیلے ہوئے ہیں۔ انہوں نے فارسی میں مکتوب نگاری اس لیے ترک کی، کیوں کہ خود انہی کے بقول وہ جس اہتمام و انصرام اور جگر کاوی اور محنت پژوہی کا مطالبہ کرتی تھی، اسے غالب اپنی زندگی کے آخری دور میں پورا کرنے کی خاطر خواہ سکت نہ رکھتے تھے۔ اردو خطوط فارسی مکاتیب کے مقابلے میں زیادہ سُبک، زود ہضم اور حدیثِ دل کے غماز ہیں۔ یہ سر تا سر غیر رسمی ہیں اور تعقیدِ لفظی و معنوی سے پاک۔ غالب کی زندگی کی شام میں فارسی مکتوب نگاری کا چلن قریب قریب ختم ہو گیا تھا اور یہ بے وقت کی راگنی معلوم ہونے لگی تھی۔ اُردو خطوط میں ان کے مخاطب ہر قسم کے لوگ شامل ہیں، یعنی والیانِ ریاست، متبحر عالم، بے ریا دوست اور محبوب شاگرد، یعنی وہ سب بڑے اور چھوٹے، ذی جاہ اور کم رتبہ، ہندو اور مسلمان، جو غالب سے محبت اور عقیدت رکھتے اور جن کی دل جوئی اور دم سازی کو غالب جزوِ ایمان جانتے تھے۔ والیانِ ریاست کو غالب نے جو خطوط لکھے ہیں، وہ فروتنی اور عاجزی سے مملو ہیں اور انہیں پڑھ کر یہ اندازہ ہوتا ہے غالب اپنی ضرورتوں اور اغراض کے مارے ہوئے ہیں "کاشانۂ دل کے ماہ دو ہفتہ"، یعنی منشی ہرگوپال تفتہ کو خود لکھتے ہیں کہ "تمہارا دعاگو اگرچہ اور امور میں پایۂ عالی نہیں رکھتا، مگر احتیاج میں اس کا پایہ بہت عالی ہے۔" چوں کہ اِن والیانِ ریاست سے اُن کی حاجت روائی ہوتی تھی، اس لیے غالب کو ان کے سامنے گڑگڑانے میں عار نہ تھا اور اُن کی مدح و ثنا میں وہ بعض اوقات حد سے تجاوز کر جاتے تھے۔ ان خطوط میں القاب طویل اور گراں بار، طرزِ تخاطب خوشامدانہ اور عبارت آرائشِ سخن کا حکم رکھتی ہے، یعنی مقفّٰع و مسجّع ہے۔ ان میں نہ کوئی مانوس اور لطیف اشارے ہیں، نہ طبّاعی اور دقیقہ سنجی ہے، نہ یہاں علم و حکمت کے گوہرِ آبدار ہیں، نہ مزاح اور بزلہ گوئی کی ہلکی ہلکی پھوار۔ شاید یہ ممکن بھی نہ تھا، کیوں کہ والیانِ ریاست کو صلاحیتِ خداداد، مضامینِ لطیف کی متحمل ہی کہاں ہو سکتی ہے۔ یہاں تو بس "مدعائے ضروری الاظہار" ہے اور اپنے مربّیوں سے کرم گستری کی بھیک۔ ان میں سے بیشتر خطوط مختصر ہیں اور ان کا مبتدا اور خبر بھی بندھی ٹکی اور متعین ہے۔ زیادہ تر مکتوب الیہ کے لیے درازیٔ عمر کی دعا اور اس کے جود و سخا کی منقبت سے پُر ہیں۔ وہ اسی لَے سے شروع ہوتے ہیں اور اسی لَے پر ختم ہو جاتے ہیں۔ نواب محمد یوسف علی خاں بہادر والئ رام پور کو، جو مرزا کی

شاگردی میں ناظم تخلص کرتے تھے، لکھتے ہیں:

"حضرت ولی نعمت، آیۂ رحمت ہلاف

کس زبان سے کہوں اور کس قلم سے لکھوں کہ یہ ہفتہ عشرہ کس تردد و تشویش سے بسر ہوا ہے۔ ہر روز شام تک جانبِ در نگراں رہتا کہ ڈاک کا ہرکارہ آئے اور حضرت کا نوازش نامہ لائے۔ بارے خدا کی مہربانی ہوئی، از سرِ نو میری زندگانی ہوئی کہ کل چار گھڑی رات گئے ڈاک کے ہرکارے نے وہ عطوفت نامۂ عالی دیا، جس کو پڑھ کر روحِ تازہ رگ و پے میں دوڑ گئی۔ نیند کس کی، سونا کس کا، روشنی کے سامنے بیٹھا اور اشعارِ تہنیت لکھنے لگا۔ سات شعر مع مادۂ حصولِ صحت جب لکھ لیے، تب سویا۔ اب اسی وقت وہ مسودہ صاف کر کے ارسال کرتا ہوں۔"

غالب کی برأت۔ میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان پر بیغیری وقت پڑا تھا۔ قلعے سے تعلق منقطع ہو گیا تھا۔ انگریزی حکامِ بالادست کی نظروں میں وہ مشتبہ تھے۔ معاش کے سب راستے ان پر مسدود ہو چکے تھے۔ جو کچھ آسرا باقی رہ گیا تھا وہ انہی نوابین کی نظرِ التفات کا تھا۔ اس لیے محلِ حیرت نہیں کہ غالب اُن کی چشم و ابرو کی جنبش کو بشارتِ ربّانی سے کم تر نہ سمجھتے تھے۔ ان خطوط میں غالب کے نفس کی سب سے نچلی پرت (LAYER) ہمارے سامنے آتی ہے اور ان کی دنیاداری اور ہوش مندی کا ایک نقش چھوڑ جاتی ہے۔

ایک دل چسپ سلسلہ ان خطوط کا ہے، جو لکھے تو گئے ہیں اپنے بے تکلف دوستوں کے نام، مگر جن میں یہ تذکرہ ملتا ہے کہ جو اعزاز و مناصب ان کے لیے اب تک مقرر اور مخصوص تھے اور ہر طرح ان کے شایانِ شان تھے، وہ اب حسبِ سابق بدستور نہیں رہے ہیں، اور یہ بات ان کے لیے موجبِ آزردگی اور دل برداشتگی ہے۔ چناں چہ چودھری عبدالغفور سرور کو لکھتے ہیں:

"گورنمنٹ کے دربار میں ہمیشہ سے میری طرف سے قصیدہ نذر گزرتا ہے۔ اشرفیاں نہیں اور خلعت، ریاستِ دودمانی کا سات پارچہ اور تین رقم جیغہ سرپیچ مالائے مروارید مجھ کو ملا کرتا ہے۔ اب گورنر جنرل بہادر یہاں آتے ہیں، دربار میں بلائے جانے کی توقع نہیں، پھر کس دل سے قصیدہ لکھوں؟"

غالب کی گزراوقات کا انحصار بیش تر ان قصائد پر تھا جو والیانِ ریاست اور انگریزی حکام کی مدح سرائی میں وہ وقتاً فوقتاً لکھتے رہتے تھے۔ چناں چہ انہوں نے اس تگ و دو کا ذکر بھی کیا ہے جو قصیدہ گذارنے کے سلسلے میں درپیش آتی تھی، اور جس کے اب وہ متحمل نہ ہو سکتے تھے۔ چناں چہ انہی چودھری صاحب کو ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

"مجھ میں قصیدہ لکھنے کی قدرت کہاں، اگر ارادہ کروں تو فرصت کہاں۔ قصیدہ لکھوں، آپ کے پاس بھیجوں، آپ دکن کو بھیجیں، متوسط کب پیش کرنے کا موقع پائے، پیشگی پر کیا پیش آئے، ان مرحلوں کے طے ہونے تک میں کیوں جیوں گا۔"

غالب چوں کہ مغل دربار کے متوسلین میں سے تھے اور غدر سے پہلے قلعے میں پابندی کے ساتھ حاضری دیا کرتے تھے، بلکہ ذوق کے انتقال کے بعد وہ بہادر شاہ ظفر کے باقاعدہ استاد بھی مقرر ہو گئے تھے۔ اس لیے یہ امر قدرتی تھا کہ نئی عمل داری میں ان کی ساکھ آسانی کے ساتھ قائم نہ ہو سکتی تھی۔ انہوں نے کئی بار اس کا ذکر کیا ہے کہ ان کے دامن پر جو دھبّہ لگ چکا ہے، وہ مٹائے نہیں مِٹتا۔ نئی حکومت کے سربراہوں کے دل میں جو شکوک و شبہات ان کی طرف سے جاگزیں تھے، اس کے لیے معتبر اور نامعتبر ہر طرح کے شواہد موجود تھے۔ سکّے کے معاملے میں ان کی جان جس ضیق میں پڑ گئی تھی، اس سے کبیدہ خاطر ہو کر چودھری عبدالغفور کو لکھتے ہیں:

"سکّے کا وار تو مجھ پر ایسا چلا جیسے کوئی چھرا یا کوئی گراب، کس سے کہوں، کس کو گواہ لاؤں۔ یہ دونوں سکّے ایک وقت میں کہے گئے ہیں، یعنی جب بہادر شاہ تخت پر بیٹھے تو ذوق نے یہ دو سکّے کہہ کر گذرانے۔ بادشاہ نے پسند کیے۔ مولوی محمد باقر نے جو ذوق کے معتقدین تھے، انہوں نے دلّی اُردو اخبار میں یہ دونوں سکّے چھاپے۔ اس سے علاوہ اب وہ لوگ موجود ہیں، جنہوں نے اس زمانے میں مرشد آباد اور کلکتہ میں یہ سکّے سُنے ہیں اور ان کو یاد ہیں۔ اب یہ دونوں سکّے سرکار کے نزدیک میرے کہے ہوئے اور گذرانے ہوئے ثابت ہیں۔ ہر چند قلمرو ہند میں دلّی اردو اخبار کا پرچہ ڈھونڈا، کہیں ہاتھ نہ آیا۔ یہ دھبّہ مجھ پر رہا۔ پنشن بھی گئی اور ۱۰۰ ریاست کا نام و نشان خلعت و دربار بھی مٹا۔"

اس تراشے سے یہ ظاہر ہو رہا ہے کہ نئے حالات میں غالب بہادر شاہ ظفر کی شان میں کہے گئے قصیدے کو، جو انگریزی سرکار میں ان سے منسوب کیا جا رہا تھا، اپنے دامنِ عفت پر ایک بدنما داغ تصوّر کرتے تھے، اور اپنی بے گناہی ہر حال میں ثابت کرنا چاہتے تھے۔ اس طرح پہلی جنگِ آزادی کے غازیوں سے انہیں جو رشتۂ اخلاص و مودت رہا تھا، وہ بھی اب ان کے لیے باعثِ ننگ و عار تھا۔ اس لیے کہ اس رشتے کی کوئی نمود بھی ان کے مصالح اور منفعت کی راہ میں بہت بڑی رکاوٹ تھی اور وہ اسے ہٹانے پر کمربستہ تھے، تاکہ انگریز حاکموں کی نظر میں سرخ رو رہیں۔ چنانچہ مولوی غلام غوث بے خبر کو لکھتے ہیں:

"میں اپنی عادتِ قدیم کے موافق خیمہ گاہ میں پہنچا۔ مولوی اظہار حسین خاں صاحب بہادر سے ملا۔ چیف سیکرتر بہادر کو اطلاع کی، جواب آیا کہ فرصت نہیں۔ میں سمجھا کہ اس وقت فرصت نہیں۔ دوسرے دن پھر گیا۔ میری اطلاع کے بعد حکم ہوا کہ ایامِ غدر میں تم باغیوں سے اخلاص رکھتے تھے۔ اب گورنمنٹ سے کیوں ملنا چاہتے ہو۔ اس دن چلا آیا۔ دوسرے دن میں نے انگریزی خط ان کے نام کا لکھ کر ان کو بھیجا۔ مضمون یہ کہ باغیوں سے میرا اخلاص منظّمہ محض ہے۔ امیدوار ہوں کہ اس کی تحقیقات ہو، تاکہ میری صفائی اور بے گناہی ثابت ہو۔ یہاں کے مقامات پر جواب نہ ہوا، اب ماہِ گذشتہ یعنی فروری میں پنجاب کے ملک سے جواب آیا کہ

لارڈ صاحب بہادر فرماتے ہیں کہ ہم تحقیقات نہ کریں گے۔ پس یہ مقدمہ طے ہوا، دربار خلعت پر موقوف ہے، پنشن سرِدست، وجہ لامعلوم۔"

سید یوسف مرزا کو ایک خط میں انتہائی مایوسی اور پریشانی کے عالم میں اس غیر یقینی اور تذبذب کی کیفیت سے مطلع کرتے ہیں، جس سے وہ اس وقت دوچار تھے:

"سب سے بڑھ کر آمدِ آمدِ گورنمنٹ کا ہنگامہ ہے۔ دربار میں جاتا تھا، خلعتِ فاخرہ پاتا تھا وہ صورت اب نظر نہیں آتی۔ نہ مقبول ہوں، نہ مردود ہوں، نہ بے گناہ ہوں، نہ گنہ گار: نہ مخبر، نہ مفسد، بھلا اب تم ہی کہو کہ اگر یہاں دربار ہوا اور میں بلایا جاؤں، تو نذر کہاں سے لاؤں؟"

کئی خطوں میں غالب نے اس بے توجہی اور عدم التفات کا شکوہ کیا ہے، جو بعض انگریزی حکام نے ان کے سلسلے میں روا رکھی تھی، لیکن غالب نے ان کی رضاجوئی حاصل کرنے کے کسی مرحلے پر ہمت نہ ہاری، بلکہ ہر طرح سے ثابت کرنے میں لگے رہے کہ وہ نئی حکومت کے سچے خیر خواہ اور اس کے دل سے وفادار ہیں۔ چناں چہ وہ اپنی تصنیف "دستنبو" کے نسخے، طلائی جلد میں بندھوا کر، نہایت اہتمام کے ساتھ، اہم حکام کی خدمت میں بھیجتے رہے۔ بعض اوقات وہ انگریز حکام کی معمولی سی توجہ اور حُسنِ اخلاق سے اس درجہ متاثر ہوتے ہیں کہ سرتاپا سپاس بن جاتے ہیں۔ اور اگر کسی انگریز افسر سے کبھی شرفِ ملاقات حاصل ہو جاتا ہے، تو اس کی اطلاع اپنے دوستوں کو اس انداز سے دیتے ہیں، گویا مقامِ علیین پر پہنچ گئے تھے اور وہاں ملائکہ سے بالمشافہ گفتگو کے بعد ابھی ابھی اس کرۂ خاکی پر نزولِ اجلال کیا ہے۔ چنانچہ مرزا علاء الدین احمد خاں علائی کو یہ مژدۂ جانفزا سناتے ہیں:

"جناب لیفٹنٹ گورنر بہادر نے دربار کیا۔ میری تعظیم و توقیر اور میرے حال پر لطف و عنایت، میری ارزش و استحقاق سے زیادہ، بلکہ میری خواہش اور تصور سے زیادہ مبذول کی۔"

اور اپنے عزیز دوست منشی شیو نرائن آرام کو اپنا ہمراز بنا کر ایک خوش خبری سناتے ہوئے اپنے اور ان کے ایمان کو اس طرح تازہ کرتے ہیں:

"پرسوں اور کل دو ملاقاتیں جناب آرنلڈ صاحب بہادر سے ہوئیں۔ کیا کہوں کہ مجھ پر بے سابقۂ معرفت کیا عنایت فرمائی؟ میں یہ جانتا ہوں گویا مجھ کو مول لے لیا۔"

یہ سب خطوط جن میں غالب انگریز افسروں کے آگے جبیں سائی کرتے نظر آتے ہیں، اسی سطح پر ہیں، جو انہوں نے والیانِ ریاست سے داد و دہش کی طلب کے سلسلے میں ملحوظ رکھی ہے۔ یہاں ان کا وہ نفس، جو کشاکشِ حیات میں الجھا ہوا ہے، بخوبی پہچانا جا سکتا ہے۔ یہاں ان کا رویہ خالص کاروباری ہے اور وہ سرکاری عہدہ داروں کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے ہر وسیلہ استعمال کرنے پر آمادہ نظر آتے ہیں اور اپنے حصولِ مقصد کی راہ میں کسی ادنیٰ سی رکاوٹ کو بھی حائل نہیں ہونے دینا چاہتے۔

غالب نے خطوط نویسی کے فن میں اپنی بے مثل فطانت سے کام لے کر بہت سی جدّتیں پیدا کیں اور ایک نئی طرح نگارش کی ڈالی۔ ان خطوط کی دل کشی کا ایک بڑا راز یہ ہے کہ یہ بوجھل، جامد اور بے کیف نہیں، بلکہ بے حد متحرک اور زندہ ہیں۔ یہاں کاتب اور مکتوب الیہ باہمی مکالمے میں مصروف نظر آتے ہیں اور جس صورتِ حال (SITUATION) سے وہ متعلق ہیں، وہ بھی جیتے جاگتے انداز میں ہماری نظروں کے سامنے آئینہ ہو جاتا ہے۔ غالب کا یہ حیرت انگیز ملکہ کہ وہ بعض مواقع پر صورتِ حال کو ڈرامائی انداز میں تصوّر کی آنکھوں سے دیکھنے اور اسے صفحۂ قرطاس پر اُبھارنے کی قدرت رکھتے ہیں، بسا اوقات سامنے آتا ہے۔ مثلاً ایک خط میں جو میر مہدی مجروح کے نام لکھا گیا ہے، میرن صاحب کے، جنہیں وہ حد درجے عزیز رکھتے تھے، اپنی سسرال سے روابط کو بڑی چابکدستی کے ساتھ ظریفانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ یہاں بیان پر اتنا زور نہیں ہے، جتنا صورتِ حال کو حرکت اور رفتار کے ذریعے متشکل کرنے یعنی ENACTMENT پر، تاکہ تصویر اپنی رواں دواں حالت میں سامنے آجائے:

> "کل شام کو میرن صاحب روانہ ہوئے۔ اُن کی سُسرال میں قصّے کیا کیا نہ ہوئے۔ ساس اور سالیوں نے اور بی بی نے آنسوؤں کے دریا بہا دیے۔ خوشدامن صاحبہ بلائیں لیتی ہیں، سالیاں کھڑی ہوئی دعائیں دیتی ہیں۔ بی بی مانندِ صورتِ دیوار چُپ، جی چاہتا ہے چیخنے کو مگر ناچار چُپ۔ وہ تو غنیمت تھا کہ شہر ویران، نہ کوئی جان نہ پہچان۔ ورنہ ہمسائے میں قیامت برپا ہو جاتی۔ ہر ایک نیک بخت اپنے گھر سے دوڑی آتی۔ امام ضامن علیہ السلام کا رُپیہ بازو پر باندھا گیا۔ گیارہ رُپے خرچ راہ دیے۔ مگر ایسا جانتا ہوں کہ میرن صاحب اپنے جدّ کی نیاز کا رُپیہ راہ ہی میں اپنے بازو پر سے کھول لیں گے، اور تم سے صرف پانچ رُپے ظاہر کریں گے۔ اب سچ جھوٹ تم پر کُھل جائے گا۔ دیکھنا یہی ہوگا کہ میرن صاحب تم سے بات چھپائیں گے۔ اس سے بڑھ کر ایک بات اور ہے، اور وہ محلِ غور ہے۔ ساس غریب نے بہت سی جلیبیاں اور تودۂ قلاقند ساتھ کر دیا ہے، اور میرن صاحب نے اپنے جی میں یہ ارادہ کر لیا ہے کہ وہ جلیبیاں راہ میں چٹ کریں گے اور قلاقند تمہاری نذر کر کے تم پر احسان دھریں گے۔ "بھائی میں دلّی سے آیا ہوں، قلاقند تمہارے واسطے لایا ہوں۔" زنہار باور نہ کیجیو، مالِ غنیمت سمجھ کر لے لیجیو۔ ...... میرن صاحب کی نازک مزاجیوں نے کھیل بگاڑ رکھا ہے۔ یہ لوگ تو ان پر اپنی جان نثار کرتے ہیں۔ عورتیں صدقے جاتی ہیں، مرد پیار کرتے ہیں۔"

غالب بنیادی طور پر مجلسی انسان تھے اور صحبتِ احباب کے دلدادہ۔ ان کے دوستوں کا حلقہ، جیسا کہ انہوں نے خود لکھا ہے، بہت وسیع تھا۔ خطوط نگاری اصل ملاقات کا بدل بھی تھی، اور اس کے ذریعے وہ اپنے دل کا بوجھ بھی ہلکا کر لیا کرتے تھے۔ ظرافت ان کی طبیعت کا جزوِ لاینفک تھی، اور وہ اس کے بغیر رہ ہی نہیں سکتے تھے۔ ہنسوڑ ہونے کی اسی خوبی کی وجہ سے غالباً حالی نے انہیں حیوانِ ظریف کہا ہے۔ چناں چہ اوپر کے تراشے میں ایک مخصوص صورتِ حال کو

متصور کرنا اور اسے ظرافت کی چاشنی کے ساتھ پیش کرنا، یہ دونوں عناصر بیک وقت موجود ہیں۔ اب ایک اور تراشہ دیکھئے۔ میر سرفراز حسین کے نام ایک خط میں، وہ اپنے دوستوں سے، جن سے وہ بچھڑے ہوئے ہیں، تصور میں باز دید کا منظر یوں اُجاگر کرتے ہیں:

"وہی بالاخانہ ہے اور وہی میں ہوا۔ سیڑھیوں پر نظر ہے کہ وہ میر مہدی آئے، وہ یوسف مرزا آئے، وہ میرن آئے۔ وہ یوسف علی خاں آئے۔ مرے ہوؤں کا نام نہیں لیتا، بچھڑے ہوؤں میں سے کچھ گنے ہیں۔ اللہ اللہ اللہ ہزاروں کا میں ماتم دار ہوں۔ میں مروں گا۔ تو مجھ کو کون روئے گا۔"

غالب نے اپنے بارے میں یہ تو صحیح کہا ہے کہ "میں نے وہ اندازِ تحریر ایجاد کیا ہے کہ مراسلے کو مکالمہ بنا دیا ہے۔" اس کے ساتھ ہی یہ بھی بڑی حد تک درست ہے کہ وہ بآسانی اپنے تصور میں بہت سے ایسے جلوؤں کو آباد کر لیتے ہیں، جو بظاہر نظر سے اوجھل ہیں اور انہیں جزئیات نگاری کی مدد سے زندہ اور تابناک بنا دیتے ہیں۔ ان دونوں تراشوں میں یہ خصوصیت مشترک ہے۔ فرق صرف اس قدر ہے کہ پہلے تراشے میں مزاج اور بذلہ سنجی کا عنصر غالب ہے اور دوسرے میں لب و لہجہ حزنیہ اور دل گرفتہ ہے۔

آخری ایام کے خطوں میں ایک موضوع جو تواتر کے ساتھ غالب کی نوکِ قلم پر آیا ہے۔ وہ اپنے نجی غموں اور بیماریوں کا تذکرہ ہے، اور موت سے ہمکنار ہونے کی خواہش، جو برابر ان کے ذہن اور تخیل پر مستولی ہے۔ یہ خواہشِ مرگ ان کی اردو غزلوں میں بھی ملتی ہے۔ لیکن وہاں وہ ایک عملِ تطہیر سے گذرنے کے بعد سامنے آتی ہے، اور ایک فلسفیانہ پیمائش (DIMENSION) رکھتی ہے۔ یہاں بھی واضح طور پر دو رویے ملتے ہیں۔ کبھی وہ اپنے دُکھوں پر لب آسا مسکراتے ہیں، اور انہیں خاطر میں نہیں لاتے۔ مثلاً منشی میاں داد خاں سیاح کو لکھتے ہیں کہ "بدن پھوڑوں کی کثرت سے سرو چراغاں ہو گیا ہے۔" منشی نبی بخش حقیر کو لکھتے ہیں:

"بھائی صاحب میں بھی تمہارا ہمدرد ہو گیا، یعنی منگل کے دن ۱۸۔ ربیع الاوّل کو شام کے وقت وہ پھوپھی کہ میں نے بچپن سے آج تک اس کو ماں سمجھا تھا اور وہ بھی مجھ کو بیٹا سمجھتی تھی، مر گئی۔ آپ کو معلوم رہے کہ پرسوں میرے گویا نو آدمی مرے۔ تین پھوپھیاں اور تین چچا اور ایک باپ اور ایک دادی اور ایک دادا، یعنی اس مرحومہ کے ہونے سے میں جانتا تھا کہ یہ نو آدمی زندہ ہیں، اور اس کے مرنے سے میں نے جانا کہ یہ نو آدمی آج یک بار مر گئے۔ اِنّا للہ وانا الیہ راجعون۔"

یہ تعزیت کا ایک انوکھا انداز ہے۔ یہاں خوش طبعی اور ظرافت میں ایک زیریں لہر حزن و ملال کی بھی ہے۔ میر حبیب اللہ ذکا کے نام ایک خط میں یہ لہر ذرا اونچی ہو گئی ہے۔ چناں چہ لکھتے ہیں:

"میں برس دن سے بیمار اور تین مہینے سے صاحبِ فراش ہوں۔ اٹھنے بیٹھنے کی

طاقت مفقود۔ پھوڑوں سے بدن لالہ زار، پوست سے ہڈیاں نمودار، پھوڑے ایسے جیسے انگارے سلگتے ہیں۔"

سیاح اور ذکاء کے نام خطوط میں پیکرِ شعری اپنی تکلیفوں کو گویا بنانے کے لیے ایک ہی استعمال کیا گیا ہے۔ لیکن ایسے خطوط نسبتاً کم ہے۔ بیشتر ان کا لہجہ گہرے رنج وغم میں ڈوبا ہوا ہے۔ یہ کیفیت ہر جگہ پائی جاتی ہے۔ چاہے وہ اوروں کے مصائب سے ہمدردی کا معاملہ ہو، اور چاہے اپنی پریشانیوں اور حرماں نصیبیوں کا ماتم۔ چنانچہ ایک خط میں یوسف مرزا کے ساتھ رسمِ تعزیت یوں ادا کرتے ہیں:

"کیوں کر تجھ کو لکھوں کہ تیرا باپ مر گیا! اور اگر لکھوں تو آگے کیا لکھوں کہ اب کیا کرو۔ مگر صبر؟ یہ ایک شیوۂ فرسودہ ابنائے روزگار کا ہے۔ تعزیت یوں ہی کیا کرتے ہیں اور یہی کہا کرتے ہیں کہ صبر کرو، ہائے! ایک کا کلیجہ کٹ گیا ہے، اور لوگ اسے کہتے ہیں کہ تو نہ تڑپھ، بھلا کیوں کر نہ پھڑکے گا؟ صلاح اس امر میں نہیں بتائی جاتی، دعا کو دخل نہیں، دوا کا لگاؤ نہیں۔ پہلے بیٹا مرا، پھر باپ مرا، مجھ سے اگر کوئی پوچھے کہ بے سروپا کس کو کہتے ہیں، تو میں کہوں گا کہ یوسف مرزا کو۔"

آخری جملے میں موت کے روبرو انسان کی بے بسی کو بہت ہی تیکھے (POINTED) انداز سے پیش کیا ہے۔ اپنے بارے میں ایک جگہ چودھری عبدالغفور کو لکھا ہے کہ "میں مع زن و فرزند ہر وقت اس شہر میں قلزمِ خون کا شناور رہا ہوں۔" اور قاضی عبدالجمیل جنون کو لکھتے ہیں:

"سنہ ۱۲۷۷ ہجری میں میرا نہ مرنا صرف میری تکذیب کے واسطے تھا، مگر اس تین برس میں ہر روز مرگِ نو کا مزہ چکھتا رہا ہوں۔ حیران ہوں کہ کوئی صورت زیست کی نہیں، پھر میں کیوں جیتا ہوں؟ روح میری اب جسم میں اس طرح گھبراتی ہے، جس طرح طائر قفس میں۔ کوئی شغل، کوئی اختلاط، کوئی جلسہ، کوئی مجمع پسند نہیں۔ کتاب سے نفرت، شعر سے نفرت، جسم سے نفرت، روح سے نفرت۔ یہ جو کچھ لکھا ہے، بے مبالغہ اور بیانِ واقعہ ہے:

خرم آں روز کزیں منزلِ ویراں بردم"

یہاں گھٹن، بیزاری اور مریضانہ پن کا جذبہ اپنی انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ یہ بیزاری جو غالب کی رگ و پے میں سرایت کر گئی ہے۔ بیماریوں اور ان صبر آزما اور حوصلہ شکن حالات کا قدرتی نتیجہ ہے، جن سے انہیں اپنی زندگی کے آخری ایام میں گزرنا پڑا تھا۔ یہاں غالب نے ایک طور سے حالات کی جبریہ منطق سے ہار مان لی ہے، اور اب بیزاری اب اُن کی زندگی کے دائرے میں محض ایک نقطے کی حیثیت نہیں رکھتی، بلکہ اس کے ہر گوشے پر چھائی ہوئی نظر آتی ہے۔ چنانچہ حبیب اللہ ذکاء کو یوں رقم طراز ہیں:

"میرے محبوب، میرے محبوب، تم کو میری خبر بھی ہے؟ آگے ناتواں تھا، اب

نیم جاں ہوں، آگے بہرا تھا، اب اندھا ہوا چاہتا ہوں۔ رام پور کے سفر کا رہ آوردہ ہے۔ رعشہ و ضعفِ بصر۔ جہاں چار سطریں لکھیں، انگلیاں ٹیڑھی ہو گئیں، حرف سوجھنے سے رہ گئے۔ اکہتر برس جیا، بہت جیا۔ اب زندگی برسوں کی نہیں، مہینوں اور دنوں کی ہے۔"

غلام حسنین قدر بلگرامی کو لکھتے ہیں:

"برس دن صاحبِ فراش رہا ہوں۔ چھوٹے بڑے زخم بارہ اور ہر زخم خونچکاں ہے۔ ایک درجن پھائے لگ جاتے ہیں۔ جسم میں جتنا لہو تھا، پیپ ہو کر نکل گیا۔ تھوڑا سا جو جگر میں باقی رہے، وہ کھا کر جیتا ہوں، کبھی کھاتا ہوں، کبھی پیتا ہوں۔"

اور منشی ہرگوپال تفتہ کو، جو اُن سے بے حد قریب تھے، لکھتے ہیں:

"انگریز کی قوم میں سے جو ان روسیاہ کالوں کے ہات سے قتل ہوئے، اس میں کوئی میرا امید گاہ تھا، اور کوئی میرا شفیق اور کوئی میرا یار، کوئی میرا شاگرد۔ ہندوستانیوں میں کچھ عزیز، کچھ دوست، کچھ شاگرد، کچھ معشوق، سو وہ سب کے سب خاک میں مل گئے۔ ایک عزیز کا ماتم کتنا سخت ہوتا ہے۔ جو اتنے عزیزوں کا ماتم دار ہو، اس کو زیست کیوں نہ دشوار ہو۔"

آخری تراشے میں عزیزوں اور دوستوں کی موت پر غالب نے خون کے آنسو بہائے ہیں۔ باقی دو تراشوں میں اپنے نجی غموں کا اظہار کیا ہے اور اپنی بے بسی کی تصویر کھینچی ہے۔ تینوں تراشوں میں موت کی پرچھائیاں اُن کا تعاقب کرتی نظر آتی ہیں۔ یہاں جو کیفیت پیشِ نظر ہے، وہ وہی ہے، جو اس ایک شعر میں اُبھر کر سامنے آتی اور دل میں پیوست ہو جاتی ہے:

باغ میں مجھ کو نہ لے جا ورنہ میرے حال پر\
ہر گلِ تر ایک چشمِ خوں فشاں ہو جائے گا

اس کے برعکس ایک دوسرا زاویۂ نظر بھی ہے۔ یہاں غالب سپر ڈالنے کی بجائے اپنی انانیت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ میر مہدی حسین مجروح کو لکھتے ہیں:

"وبا کو کیا پوچھتے ہو؟ قدر اندازِ قضا کے ترکش میں ایک یہی تیر باقی تھا۔ قتل ایسا عام، لوٹ ایسی سخت، کال ایسا بڑا، وبا کیوں نہ ہو؟ "لسان الغیب" نے دس برس پہلے فرمایا ہے:

ہو چکیں غالب بلائیں سب تمام\
ایک مرگِ ناگہانی اور ہے

میاں سنہ ۱۲۷۷ کی بات غلط نہ تھی، مگر میں نے وبائے عام میں مرنا اپنے لائق نہ سمجھا۔ واقعی اس میں میری کسرِ شان تھی۔"

اگر اس سے پہلے کے تین تراشوں میں سپردگی اور عدم مدافعت کا جذبہ کام کر رہا ہے، تو یہاں اس کے برعکس ادعا اور خود پسندی اور تفوق نمایاں ہے، اور اس طرح کے متضاد رویّے اور جذبات غالب کے یہاں مختلف سیاق و سباق میں برابر ملتے ہیں۔ اس تراشے کو سامنے رکھنے سے معاً غالب ہی کا یہ شعر ذہن میں تازہ ہو جاتا ہے:

خیالِ مرگ کب تسکیں دلِ آزردہ کو بخشے
مرے دامِ تمنا میں ہے اک صیدِ زبوں وہ بھی

غالب نہ صرف بعض صورتِ حال کو بعینہٖ تصور کر سکتے ہیں، بلکہ اپنی ذات کو بھی اپنے آپ سے الگ کر کے دیکھنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ ایک جگہ چودھری عبدالغفور سرور کو لکھتے ہیں:

"مرزا رسمِ تحریرِ خطوط بسببِ ضعف ترک ہوتی جاتی ہے۔ تحریر کا تارک نہیں ہوں، بلکہ متروک ہوں۔"

ایک خط نواب انوارالدولہ شفق کو اس طرح شروع کرتے ہیں: "ناوکِ بیداد کا ہدف پیرِ خرف یعنی غالب آداب بجا لاتا ہے۔"

ڈرامائی تخئیل کے عمل کی مثالیں غالب کے خطوط میں بکھری پڑی ہیں۔ اس کا ایک کرشمہ یہ بھی ہے کہ وہ اپنی زندگی کے مقاماتِ مہمہ کی نشان دہی بڑے ہی پُرحلاوت اور جیتے جاگتے انداز سے کرنے پر قادر ہیں۔ چناں چہ مرزا علاء الدین احمد خاں علائی کے نام ایک خط میں انہوں نے اپنی زندگی کے نشیب و فراز کو افسانوی زبان میں اس طرح مشخص کیا ہے:

"سنو عالم دو ہیں: ایک عالمِ ارواح اور ایک عالمِ آب و گل ...... ہر چند قاعدۂ عام یہ ہے کہ عالمِ آب و گل کے مجرم عالمِ ارواح میں سزا پاتے ہیں، لیکن یوں بھی ہوا ہے کہ عالمِ ارواح کے گنہگار کو دنیا میں بھیج کر سزا دیتے ہیں۔ چنانچہ میں آٹھویں رجب سنہ ۱۲۱۴ھ میں روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا گیا۔ تیرہ برس حوالات میں رہا۔ رجب سنہ ۱۲۲۵ھ کو میرے واسطے حکم دوامِ حبس صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی اور دلّی شہر کو زنداں مقرر کیا، اور مجھے اس زنداں میں ڈال دیا۔ فکرِ نظم و نثر کو مشقت ٹھیرایا۔ برسوں کے بعد میں جیل خانے میں سے بھاگا۔ تین برس بلادِ شرقیہ میں پھرتا رہا۔ پایانِ کار مجھے کلکتہ سے پکڑ لائے، اور پھر اسی مجبس میں بٹھا دیا۔ جب دیکھا کہ یہ قیدی گریزپا ہے، دو ہتھکڑیاں اور بڑھا دیں۔ پاؤں بیڑی سے فگار، ہات ہتکڑیوں سے زخم دار، مشقتِ مقرری اور مشکل ہو گئی۔ طاقت یک قلم زائل ہو گئی۔ بے حیا ہوں۔ سالِ گذشتہ بیڑی کو زاویۂ زنداں میں چھوڑ مع دونوں ہتکڑیوں کے بھاگا۔ میرٹھ، مراد آباد ہوتا ہوا رام پور پہنچا۔ کچھ کم دو مہینے وہاں رہا تھا کہ پھر پکڑا آیا۔ اب عہد کیا کہ پھر نہ بھاگوں گا۔ بھاگوں کیا؟ بھاگنے کی طاقت بھی تو نہ رہی۔ حکمِ رہائی دیکھئے کب صادر ہو۔ ایک

ضعیف سا احتمال ہے کہ اس ماہ ذی حجہ ۱۲۷۷ھ میں چھوٹ جاؤں۔ بہر تقدیر، بعد رہائی کے تو آدمی سوائے اپنے گھر کے اور کہیں نہیں جاتا۔ میں بھی بعد نجات سیدھا عالم ارواح کو چلا جاؤں گا :

فرخ آں روز کہ از خانۂ زنداں بردم
سوئے شہر خود ازیں وادیٔ ویراں بردم"

علائی کے نام ایک خط میں غالب نے اپنی نصب العینی (IDEAL) شخصیت کا ذکر اس طرح کیا ہے :

" قلندری و آزادگی و ایثار و کرم کے جو دواعی میرے خالق نے مجھ میں بھر دیے ہیں، بہ قدر ہزار ایک ظہور میں نہ آئے، نہ وہ طاقتِ جسمانی کہ ایک لاٹھی ہات میں لوں اور اس میں شطرنجی اور ایک ٹین کا لوٹا مع سوت کی رسّی کے لٹکا لوں اور پیادہ پا چل دوں۔ کبھی شیراز جا نکلا، کبھی مصر میں جا ٹھیرا، کبھی نجف جا پہنچا۔ نہ وہ دست گاہ کہ ایک عالم کا میزبان بن جاؤں۔ اگر تمام عالم میں نہ ہو سکے، نہ سہی، جس شہر میں رہوں، اس شہر میں تو ننگا بھوکا نظر نہ آئے۔"

یہ وہ نفس ہے جس سے غالب اپنے آپ کو ہم آہنگ کرنا چاہتے تھے، لیکن نہ کر سکے، یعنی جو قوت سے فعل میں نہ آسکا، لیکن جس کی طرف وہ برابر کشش محسوس کرتے ہیں۔ انسان جو کچھ چاہتا ہے، وہ حاصل نہیں کر پاتا، لیکن جب وہ اپنے نفس کا احتساب کرتا ہے، اور اسے غیر مکمّل پاتا ہے، تو چشم زدن میں آدرش کی خیرگی اس کے سامنے سے حجابات کو اٹھا دیتی ہے، اور اسے محسوس ہونے لگتا ہے کہ امکانات کی دنیا کتنی وسیع ہے۔ فرد کے لیے اصل حقیقت تو وہی ہے، جو وقوع پذیر ہو چکی ہے، لیکن اسے ناپنے کا پیمانہ وہ منتشر توانائی یا قوتِ ممکنہ ہے، جو ایک آئیڈیل کی حیثیت سے ہمارے پیش نظر رہتی ہے اور اس کی کشش ہمیں لبھاتی رہتی ہے۔ امکان اور ٹھوس حقیقت کے درمیان یہی نسبت اور تعلق ہمیں قدروں کی تخلیق اور ان کے ادراک میں مدد دیتا ہے۔

مرزا حاتم علی مہر کے نام دو خطوط میں سے مندرجہ ذیل دو تراشے قابلِ غور ہیں :

" اور بھائی تمہاری طرح داری کا ذکر میں نے مغل جان سے سنا تھا، جس زمانے میں کہ وہ نواب حامد علی خاں کی نوکر تھی، اور ان میں مجھ میں بے تکلّفانہ ربط تھا، تو اکثر "مغل" سے پہروں اختلاط ہوا کرتے تھے۔ اس نے تمہارے شعر اپنی تعریف کے بھی مجھ کو دکھائے ہیں۔ بہر حال تمہارا حلیہ دیکھ کر تمہارے کشیدہ قامت پر مجھ کو رشک نہ آیا، کس واسطے کہ میرا قد بھی درازی میں انگشت نما ہے۔ تمہارے گندمی رنگ پر رشک نہ آیا، کس واسطے کہ جب میں جیتا تھا تو میرا رنگ چمپئی تھا اور دیدہ ور لوگ اس کی ستائش کیا کرتے تھے۔ اب جو کبھی مجھ کو وہ اپنا رنگ یاد آتا ہے، تو چھاتی پر سانپ سا پھر جاتا ہے۔ ہاں مجھ کو رشک آیا اور میں نے خونِ جگر کھایا تو اس بات پر کہ ڈاڑھی خوب گھٹی ہوئی ہے۔ وہ مزے یاد آگئے، کیا کہوں،

جی پر کیا گذری ۔"

"بھئی مغلبچے بھی غضب ہوتے ہیں۔ جس پر مرتے ہیں، اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغلبچہ ہوں، عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے بھی مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو بخشے اور ہم دونوں کو بھی، کہ زخمِ مرگِ دوست کھائے ہوئے ہیں، مغفرت کرے۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے، باآنکہ یہ کوچہ چھوٹ گیا۔ اس فن سے میں بیگانۂ محض ہو گیا، لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں، اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔"

ان دونوں تراشوں میں یادوں کے خزانوں کو کنگھا لا گیا ہے۔ ماضی کے دھندلکوں سے ان نقوش کو اُبھارا گیا ہے، جن پر ماہ و سال کی گرد جم چکی ہے۔ یہاں کوئی ایک واقعہ یا تجربہ، جو غالب اور مہر کے درمیان تقریباً مشترک ہے، تحت الشعور میں ہلچل کا سبب بن جاتا ہے۔ بیتے ہوئے لمحات اور گریز پا مسرتوں اور حلاوتوں کی یاد دل میں کسک بن کر چُبھتی اور ایک محشرِ خیال برپا کر دیتی ہے۔ پہلے تراشے میں حاتم علی مہر کی تصویر غالب کے لیے ایک آئینہ بن جاتی ہے، جس میں وہ اپنی پرچھائیں کو محوِ خرام دیکھ کر آہِ سرد بھرتے ہیں۔ دوسرے تراشے میں "زخمِ مرگِ دوست" میں وہ نشتریت اور کھٹک ہے، جو کتابِ زندگی کے بہت سے صفحات کو الٹنے کی تحریک کرتی ہے۔ بالفاظ دیگر ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہاں (RETROSPECTION) کا عمل اس خلیج کے احساس کو بروئے کار لاتا ہے، جو غالب کے موجودہ نفس اور اس کی پرانی کینچلی کے درمیان موجود ہے۔ حال اور ماضی کے درمیان بعدِ زمانی قائم کرنے کا عمل (DISTANCING) جمالیاتی تجربے کے لیے ایک لازمی شرط ہے۔ مرزا حاتم علی مہر کے نام ایک اور خط سے یہ تراشہ دیکھیے:

"ابتدائے شباب میں ایک مرشدِ کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو زہد و ورع منظور نہیں، ہم مانع فسق و فجور نہیں، پیو، کھاؤ، مزے اڑاؤ۔ مگر یہ یاد رہے کہ مصری کی مکھی بنو، شہد کی مکھی نہ بنو۔ سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے۔ کسی کے مرنے کا غم وہ کرے، جو آپ نہ مرے۔ کیسی اشک فشانی، کہاں کی مرثیہ خوانی؟ آزادی کا شکر بجا لاؤ، غم نہ کھاؤ، اور اگر ایسے ہی اپنی گرفتاری سے خوش ہو، تو چنا جان نہ سہی، منا جان سہی۔ میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں اور سوچتا ہوں کہ اگر مغفرت ہو گئی، اور ایک قصر ملا اور ایک حور ملی۔ اقامتِ جاودانی ہے، اور اسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے۔ اس تصور سے جی گھبراتا ہے، اور کلیجا منہ کو آتا ہے۔ ہے، ہے، وہ حور اجیرن ہو جائے گی۔ طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی؟ وہی زمردیں کاخ اور وہی طوبیٰ کی ایک شاخ، چشمِ بد دور، وہی ایک حور۔ بھائی ہوش میں آؤ، کہیں اور دل لگاؤ۔"

اس تراشے کی مختلف تعبیریں کی گئی ہیں۔ اس سے غالب کی لذت پسندی پر بھی دلالت کی گئی ہے، اور ان کی آزادہ روی، یعنی بہشت کے رسمی تصوّر کے خلاف ان کے ردِعمل پر بھی۔ یہ تراشہ غالب کے مزاج میں رچی ہوئی تشکیک، ان کے ذہنی رویّے کی ناوابستگی اور مروّجہ تصورات سے ان کی ناآسودگی کی ایک بہت روشن مثال ہے۔ یہاں یہ نکتہ خاص

طور پر قابلِ غور ہے کہ وہ اپنے آپ کو کسی خاص صورتِ حال کا پابند رکھنے یا کسی خاص کیفیت میں اپنے نفس کو مدغم کرنے کے قائل نہیں ہیں۔ وہ نہ تمام تر لذتیت کے اسیر ہیں، نہ مکمل رہبانیت کے دلدادہ۔ ان کا نصب العین یہ ہے کہ انسان کسی صورتِ حال یا کیفیت سے گہرے لگاؤ کے باوجود اس سے دست کش ہونے پر قدرت رکھے۔ نفس میں اپنی قوتوں کی بازیابی یا انہیں ازسرنو مجتمع کرنے کی یہ صلاحیت جسے انگریزی لفظ (RESILIENCE) سے تعبیر کیا جاسکتا ہے، ایک اہم ملکہ ہے۔ یہ لچک یا سریع انتقال ذہنی یا نفسی ہی اس شعری کردار کی ایک علامت ہے، جس کا ذکر شروع میں انگریزی شاعر کیٹس کے حوالے سے کیا گیا تھا۔ یہ غالب کے مزاج کا جزوِ اعظم بھی ہے، اور اس سے زندگی کے بارے میں ان کے ذہنی رویے کا بھید بھی کھلتا ہے۔

چودھری عبدالغفور سرور کے نام ایک خط میں ایک اور رویّہ نسبتاً کم سطح پر سامنے آتا ہے۔ یہاں غالب اپنے روزمرے کے نفس اور اپنے ہمزاد (SELF PITY) کو الگ الگ تصور کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"پیرومرشد نے مجھے گلے لگایا۔ فرماتے ہیں کہ غالب تو اچھا ہے۔ عرض کرتا ہوں کہ الحمدللہ۔ حضرت کا مزاج مقدس کیسا ہے؟ ارشاد ہوا کہ مولوی سید برکات حسین تیری بہت تعریف کرتے رہتے ہیں۔ جناب یہ ان کی خوبیاں ہیں، میں ایسا نہیں ہوں، جیسا وہ کہتے ہیں۔ کاش وہ میری رنجوری کا حال کہتے۔ ضعفِ قویٰ واضمحلال کہتے، تاکہ میں ان کے کلام کی تصدیق کرتا، ان کی غم خواری اور دردمندی نوازش کا دم بھرتا۔"

انہیں چودھری سرور کے نام ایک اور دل چسپ خط ہے۔ یہاں غالب یہ بیان کرتے ہیں کہ انہوں نے جس کی مدح سرائی کی، وہ زیادہ دن تک نظرِ بد سے نہ بچ سکا۔ اس طرح گویا غالب کا وجود "طالع مربی کش" اور "محسن سوز" کا سا ہے۔ کیوں کہ ان کا ممدوح پھلتا نہیں پھلتا۔ یہاں بھی اپنے آپ پر اپنے سے الگ ہو کر نظر ڈالنے کی کوشش نظر آتی ہے، یعنی ان کا جو معمولی نفس ہے، وہ اپنے ہمزاد کے ہاتھوں تنقید واحتساب کا مورد بنتا ہے، اور غالب اس تماشے کو دیکھ کر لطف اندوز ہوتے ہیں یا کم ازکم بے تعلقی کے ساتھ اسے پیش کر رہے ہیں:

"کولبرگ صاحب بہادر رزیڈنٹ دہلی اور استرلنگ صاحب بہادر سیکرٹری گورنمنٹ کلکتہ متفق ہوئے میرا حق دلانے پر۔ رزیڈنٹ معزول ہو گئے۔ سیکرٹری گورنمنٹ بمرگِ ناگاہ مر گئے۔ بعد ایک زمانے کے بادشاہ دہلی نے پچاس روپیہ مہینہ مقرر کیا۔ ان کے ولی عہد نے چار سو روپیہ سال۔ ولی عہد اس تقرر کے دو سال بعد مر گئے۔ واجد علی شاہ بادشاہ اودھ کی سرکار سے بصلۂ مدح گستری پانسو روپے سال مقرر ہوئے۔ وہ بھی دو برس سے زیادہ نہ جیئے، یعنی اگرچہ اب تک جیتے ہیں، مگر سلطنت باقی نہ رہی، اور تباہیٔ سلطنت دو ہی برس میں ہوئی۔ دلی کی سلطنت کچھ سخت جان تھی۔ سات برس مجھ کو روٹی دے کر بگڑی۔ ایسے طالعِ مربی کش اور محسن سوز کہاں پیدا ہوتے ہیں۔ اب میں جو والیِ دکن کی طرف رجوع

کروں۔ یاد رہے کہ متوسط مرجائے گا، یا معزول ہو جائے گا۔ اور اگر یہ دونوں امر واقع نہ ہوئے، تو کوشش اس کی ضائع جائے گی، اور والیِ شہر مجھ کو کچھ نہ دے گا، اور احیاناً اس نے سلوک کیا، تو ریاست خاک میں مل جائے گی، اور ملک میں گدھے کے ہل پھر جائیں گے۔"

اسی انداز کا ایک اور اندراج مرزا علاء الدین احمد خاں علائی کے نام ایک خط میں ملتا ہے:

" میرا ممدوح جیتا نہیں۔ نصیر الدین حیدر اور امجد علی شاہ ایک ایک قصیدے میں چل دیئے۔ واجد علی شاہ تین قصیدوں کے متحمل ہوئے، پھر بھی نہ سنبھل سکے۔ جس کی مدح میں دس بیس قصیدے کہے گئے، وہ عدم سے بھی پرے پہنچا۔ نہ صاحب، دہائی خدا کی، میں نہ تاریخ ولادت کہوں گا، نہ نام تاریخی ڈھونڈوں گا۔"

اپنی پنشن کی اجراء کے سلسلے میں غالب ایک عرصے تک سرگرم عمل رہے، اور انہیں بہت پاپڑ بیلنے پڑے۔ کلکتہ کا سفر بھی کیا۔ اپنے بارے میں شکوک وشبہات کے ازالے کی بھی کوشش کرتے رہے اور ملکہ وکٹوریہ سے لے کر معمولی انگریز افسروں تک کی خدمت میں قصائد بھی پیش کرتے رہے۔ متعلقہ حکام تک محضر بھی پہنچاتے رہے اور اپنی تصانیف کے نسخے بھی ان کے درمیان تقسیم کرتے رہے تاکہ انہیں پوری طرح حکومت کا سچا جاں نثار اور مطیع وفرماں بردار مان لیا جائے۔ اس سے دربار میں شرکت اور افسران تک باریابی کا راستہ بھی صاف ہو جانے کی امید تھی اور خلعت فاخرہ سے نوازے جانے کی بھی۔ غالب اس میں بھی کوئی مضائقہ نہ جانتے تھے کہ تہنیت کا جو قصیدہ ایک والیٔ ریاست یا انگریز افسر کی شان میں خشوع وخضوع کے ساتھ کہا تھا، اسے نام بدل کر بعینہٖ یا بہ ادنیٰ تصرف وتغیر کسی دوسرے عہدے دار یا افسر کی خدمت میں پیش کر دیں، اور قصیدہ نگاری کی رسمیات (CONVENTIONS) کے بموجب وہ اپنے ممدوحین میں ایسی ایسی صفات عالیہ کا پتہ لگا لیتے ہیں، جن کی بناء پر انہیں آئمہ معصومین کی صف میں لا کھڑا کیا جا سکے۔ یہاں غالب کا نفس ہمہ وقت فعال اور مصروف کار نظر آتا ہے، لیکن بعض دوسرے خطوط میں ایسے مواقع بھی ملتے ہیں، جہاں غالب کے یہاں خود رحمی (SELF PITY) کی کیفیت نظر آتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا انہوں نے حالات کی جبریہ منطق کے سامنے سپر ڈال دی ہے۔ نواب انوار الدولہ شفق کو بڑے حسرت ناک انداز سے یوں رقم طرازی کی ہے:

" دو تین مہینے میں لوٹ پوٹ کر اچھا ہو گیا۔ نئے سرے سے روح قالب میں آئی۔ اجل نے میری سخت جان کی قسم کھائی۔ اب اگرچہ تندرست ہوں، لیکن ناتواں اور سست ہوں۔ حواس کھو بیٹھا، حافظے کو رو بیٹھا۔ اگر اٹھتا ہوں تو اتنی دیر میں اٹھتا ہوں کہ جتنی دیر میں قدِ آدم دیوار اٹھے۔"

ایک اور کیفیت ان خطوط میں ملتی ہے۔ غالب بعض جگہ نیرنگِ روزگار کے تماشائی نظر آتے ہیں۔ حالات کے تغیر وتبدل اور عزیزوں اور دوستوں کی موت کو بہ چشم پُرآب دیکھتے ہیں، مگر کچھ بن نہیں پڑتی۔ سید بدر الدین فقیر کو لکھتے ہیں:

" نہ وہ عملہ ہے، جس سے میری ملاقات تھی، نہ وہ عدالت کے قواعد ہیں، جن کو

پچاس برس میں نے دیکھا ہے ۔ایک کونے میں بیٹھا ہوا نیرنگِ روزگار کا تماشہ دیکھ رہا ہوں ۔
یا حافظ یا حفیظ وِردِ زبان ہے ۔"
اور منشی نبی بخش حقیر کو لکھتے ہیں :

" سنا ہوگا تم نے کہ مومن خاں مرگئے ۔آج ان کو مرے ہوئے دسواں دن ہے ۔دیکھو بھائی، ہمارے بچّے مرے جاتے ہیں ۔ ہمارے ہم عمر مرے جاتے ہیں ۔قافلہ چلا جاتا ہے اور ہم پادر رکاب بیٹھے ہیں ۔مومن خاں میرا ہم عمر تھا، اور یار بھی تھا ۔"

اسی طرح دو متضاد کیفیتیں دو اور خطوط میں ملتی ہیں ۔منشی میاں داد خان سیاح کو لکھتے ہیں :

" ناتوانی زور پر ہے ۔بڑھاپے نے نکما کر دیا ہے ۔ضعف، سُستی، کاہلی، گراں جانی، گرانی ۔رکاب میں پاؤں ہے، باگ پر ہاتھ ہے ۔بڑا سفر دور دراز درپیش ہے ۔زادِ راہ موجود نہیں، خالی ہاتھ جاتا ہوں، اگر ناپرسیدہ بخش دیا، تو خیر، اگر بازپرس ہوئی تو سقر مقر ہے اور ہاویہ زاویہ ہے ۔ دوزخِ جاوید ہے، اور ہم ہیں ۔"

اور اس کے برعکس صاحب عالم مارہروی کو لکھتے ہیں :

" ظاہرا میرے مقدر میں یہ سعادتِ عظمیٰ لکھی کہ میں اس وبائے عام میں جیتا بچ رہا ۔ اللہ اللہ ایسے کشتی دسوختنی کو یوں بچایا اور پھر اس رتبے کو پہنچایا ۔کبھی عرش کو اپنا نشیمن قرار دیتا ہوں، اور کبھی بہشت کو اپنا پائیں باغ تصوّر کرتا ہوں ۔"

یہاں بھی غالب نے اپنے آپ کو دو مختلف سطحوں سے دو مختلف کیفیتوں کا اسیر تصور کیا ہے اور انہیں بعینہٖ پیش کر دیا ہے ۔اس طرح ان کے اپنے آپ کو دیکھنے کے دو رُخ نمایاں ہوتے ہیں ۔

غالب کا ایک خط مرزا قربان علی بیگ سالک کے نام بہت مشہور اور اہم ہے ۔لکھتے ہیں :

" یہاں خدا سے بھی توقع باقی نہیں، مخلوق کا کیا ذکر ۔کچھ بن نہیں آتی ۔اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں ۔رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں ۔یعنی میں نے اپنے آپ کو اپنا غیر تصوّر کیا ہے ۔جو دکھ مجھے پہنچتا ہے، کہتا ہوں لو غالب کے ایک اور جوتی لگی ۔بہت اِترا تا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی داں ہوں ۔آج دور دور تک میرا جواب نہیں ۔لے اب تو قرض داروں کو جواب دے ۔سچ تو یہ ہے کہ غالب کیا مرا، بڑا ملحد مرا، بڑا کافر مرا ۔ہم نے ازراہِ تعظیم جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گاہ وعرش نصیب خطاب دیئے ہیں، چونکہ یہ اپنے آپ کو شاہِ قلمروِ سخن جانتا تھا، سقر مقر اور ہاویہ زاویہ خطاب تجویز کر رکھا ہے ۔آیئے نجم الدولہ بہادر ایک قرض دار کا گریبان میں ہاتھ، ایک قرض دار بھوگ سنا رہا ہے ۔میں ان سے پوچھ رہا ہوں ۔اجی حضرت نواب صاحب، نواب صاحب، کیسے، اور خاں صاحب آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں، یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے ۔ کچھ تو اکسو، کچھ تو بولو ۔بولے کیا بے حیا، بے غیرت ۔کوٹھی سے شراب، گندی سے گلاب، بزاز سے

کپڑا، میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیے جاتا ہے، یہ بھی سوچا ہوتا کہاں سے دوں گا۔"

یہ خط ایک لحاظ سے کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں غالب نے اپنے اس نفس کو جو معمولاً دوسروں کے سامنے رہتا ہے، بڑی معروضیت کے ساتھ بے نقاب کیا ہے۔ انہوں نے اس طرح ان تمام اوہام (ILLUSIONS) کی شکست کی ہے، جن میں وہ بظاہر مبتلا ہیں، یا جن کی روشنی میں دوسرے انہیں دیکھتے ہیں۔ غالب کا نفس کہیں غالب ہے، اور کہیں مغلوب۔ کہیں وہ انانیت، خودپسندی اور احساسِ برتری کا مجسمہ ہیں، کہیں جاں سپاری، تواضع اور انکسار کی شبیہ۔ کہیں مسلسل تگ و دو اور دوڑ دھوپ میں گرفتار ہیں، اور کہیں قناعت، دل جمعی اور بے نفسی کا مرقع۔ کہیں دوستوں اور عزیزوں کے ہجومِ رنج سے سوگوار ہیں، کہیں بزمِ طرب اور صحبتِ رنگ و رامش پر فریفتہ۔ یہ رنگا رنگی اور دھوپ چھاؤں غالب کے خطوط میں ہر جگہ نظر آتی ہے۔ مندرجہ بالا خط میں خاص طور سے انہوں نے اپنے نفس کی کینچلی کو جو مصلحت بینی، عادت اور تن آسانی سے اس پر ڈال رکھی تھی، بڑی بے رحمی اور شقاوت کے ساتھ اتار کر پھینک دیا ہے۔ اس "ترکِ لباس" سے "قیدِ ہستی" چاہے نہ مٹے، لیکن نفس یا ذات کا عرفان ضرور حاصل ہو سکتا ہے۔ اس نفس میں ادغام یعنی (INVOLVEMENT) اور اس سے کنارہ کشی یعنی (WITHDRAWAL) کی مختلف تصویریں ان خطوط میں ہماری نظروں کے سامنے سے اکثر گزرتی ہیں۔ غالب کیف و نشاط اور رنج و نومیدی، دونوں طرح کی کیفیتیں اُبھارنے پر پوری قدرت رکھتے ہیں، اور یہاں ہم ان کے تخیل کی کارفرمائی سے دوچار ہوتے ہیں۔ ان کے تخیل کی توانائی، بلند آہنگی اور فلک پیمائی تو ہمیں ان کی اُردو اور کسی قدر فارسی شاعری میں ملتی ہے۔ مگر اس کی کچھ چھوٹ ان خطوط پر بھی پڑی ہے۔ شاید ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ ان خطوط میں ایک طرح کی تخیلی بازی گری (IMAGIN-ATIVE PLAY FULLNESS) ملتی ہے۔ یہ کم و بیش اسی نوعیت کی ہے، جیسی انگریزی طنز نگار سوئفٹ کے ابتدائی کارنامے (A TALE OF A TUB) میں نظر آتی ہے۔ ان خطوط میں نفس یا ذات کے بہت سے زاویے اور گوشے بیک وقت ملتے ہیں۔ کہیں غالب کا معمولی اور روزمرّہ کا (HABITUAL) نفس سامنے آتا ہے، جو زندگی کی لذتوں کا جویا، عواقب پر کڑی نظر رکھنے والا اور زندگی کی اونچ نیچ سے پوری طرح واقف ہے۔ کہیں وہ نفس ہے جسے وہ ایک معیار یا آدرش کے طور پر پیش کرتے اور جس کی طرف وہ اپنی نارسائی کے باوجود للچائی ہوئی نظروں سے مڑ مڑ کر دیکھتے ہیں۔ اور کہیں وہ نفس جسے ہم ان کا (INVERTED SELF) کہہ سکتے ہیں۔ پیاز کے چھلکوں کی طرح یہ سب ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔ انہیں ایک دوسرے سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش مشکل بھی ہے اور شکیب طلب بھی۔ ایسا وہی کر سکتا ہے، جسے اپنے اوپر کامل اعتماد ہو، جو انسانی کمزوریوں کو ایسے گناہ نہ تصور کرتا ہو جن کا کفارہ ممکن نہیں، جو زندگی کو رزم گاہِ خیر و شر جاننے کے باوجود اس سے پیار کر سکتا ہو، جس کی وسیع المشربی شیطان اور ملائکہ کو تخلیق کی آخری حد نہ مانے، بلکہ انسان کے ضمیر میں شیطانی اور ملکوتی دونوں عناصر کی آمیزش کو دیکھ کر انسان کی نجات کے خیال سے مایوس نہ ہوا، اور جو اپنے نفس کی گہرائیوں میں ڈوب کر ان سے اُبھرنے کا عزم کر سکے۔ غالب کی فطرت کی یہ ہمہ گیری اور ہمہ جوئی، ان کا یہ ظرف اور حوصلہ، ان کی یہ جست و خیز اور یہ توازن اور صوفیوں جیسی عفتِ قلب و نظر اُن کی حسِ ظرافت سے، جس کا بار بار ذکر کیا گیا ہے، متعلق اور منسلک بھی ہے اور اس سے ماورا بھی۔

ASLOOB AHMAD ANSARI

NAQSH-E-GHALIB

Ghalib Academy